TEUBNERS SPANISCHE UND
HISPANO-AMERIKANISCHE STUDIENBÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON F. KRÜGER

„DON QUIJOTE“ ALS WORTKUNSTWERK

DIE EINZELNEN STILMITTEL UND IHR SINN

VON

HELMUT HATZFELD

VERLAG UND DRUCK VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1927

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

Die vorliegende Arbeit sucht den „Don Quijote" als sprachliches Kunstwerk zu würdigen. Zu diesem Zwecke beschreibt sie das Kunstwerk. Sie erfaßt die typischen Stil- und Kompositionsmittel und erstrebt ihre geistige Deutung.

Die Studie macht sich die neueren Forschungsmethoden der stilistisch gerichteten Literaturwissenschaft zunutze, die durch Namen wie Oskar Walzel, Karl Voßler, Leo Spitzer verkörpert wird. Ihre Bestrebungen berühren sich übrigens sehr enge mit denen des Altmeisters Menéndez y Pelayo, der für den „Quijote" eine moderne künstlerische Würdigung gefordert hat.

Die zitierten Texte beruhen auf Rodríguez Maríns kommentierter Ausgabe. Clemencín, Cortejón, Marín als die Standardkommentatoren wurden nicht immer genannt, wenn sie benutzt wurden, da der Text sonst unlesbar geworden wäre. Jeder weiß, was die Cervantesforschung ihnen verdankt. In entscheidenden Punkten verfehle ich nicht, auf sie zu verweisen. Mit dem neuen bedeutenden Buch von Américo Castro «El pensamiento de Cervantes», Madrid 1925, kann ich mich leider nur anmerkungsweise auseinandersetzen, da meine Arbeit bei seinem Erscheinen fix und fertig war.

Von den einzelnen Kapiteln sind verschiedene in den Jahren 1924 bis 1927 bereits als wissenschaftliche Einzelaufsätze erschienen. Das Kapitel über die „Mittel der Spannung" steht in der Gedenkschrift für Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid 1927, der Abschnitt über die „Mittel der Anschaulichkeit" in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 1925; das Kapitel über die „Reflexe der Gegenreformation" ist im Druck für die Gedenkschrift für Carolina Michaelis de Vasconcellos, Coimbra 1927; das Kapitel über den „Boccacciostil im ‚Quijote'" steht in der Festschrift für Oskar Walzel „Vom Geiste neuer Literaturforschung", Wildpark-Potsdam 1924. Die übrigen Kapitel sind bisher ungedruckt.

Leider mußte die Arbeit, die in erweiterterer Form vom Institut d'Estudis Catalans (Barcelona) mit dem Preis Isidre Bonsoms ausgezeichnet worden ist, für den Druck stark gekürzt werden. Neu hinzugefügt habe ich dagegen das Kapitel über Cervantes und Manzoni. Es soll meine Ansicht über die Weltanschauung des Cervantes, die von Castro und De Lollis (Cervantes Reazionario, Rom 1924) verschieden gedeutet wird, begründen.

Die Druckbogen las Herr Professor Pfandl-München, der hilfsbereite Förderer spanischer Studien in Deutschland. Ihm sei herzlichster Dank gesagt. Sehr verdient gemacht um die Arbeit hat sich Herr Dr. Montesinos-Hamburg, der etliche Irrtümer meines Textes berichtigte. Besonders verpflichtet fühle ich mich der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft, die durch einen beträchtlichen Zuschuß den Druck des Buches ermöglichte.

Frankfurt am Main, Ostern 1927.

HELMUT HATZFELD

VORBEMERKUNGEN

IDEE, KONZEPTION, QUELLEN, HANDLUNG DES ROMANS

Wer den „Quijote" als Wortkunstwerk verstehen will, der muß sich zunächst über seinen Gehalt klar sein, nämlich über die Schilderung des ewigen Konfliktes zwischen dem Idealismus (Don Quijote) und dem Materialismus (Sancho, die Umwelt). Dem Autor hat indes eine bewußte Allegorie ferne gelegen. Darin ist er gerade modern, wie Renier[1]) nachgewiesen hat. Das Allgemeingültige des Romans liegt nicht im Allegorischen, sondern in dem tief erfaßten Menschlichen.

Historisch betrachtet, ist in dieses Werk im Typischen aufgenommen: der Schäferroman, die Liebesnovelle italienischer Prägung (*Cardenio, Luscinda, Fernando* und *Dorotea, El Curioso Impertinente*), der Ritterroman (Ausgangspunkt, Kommentar und Ironisierungsobjekt), der Schelmenroman (Gattungsvorbild).

Der „Quijote" ist gestaltlich wie inhaltlich ein Werk vollendetster Kunst. Don Quijote und Sancho Panza in ihrer gegensätzlichen Herausarbeitung bilden die Voraussetzung zu einer ständigen bis ins kleinste durchgeführten Antithese mit fortgesetztem Wechsel zwischen einer realistischen Sprache und einer ironisierend schwülstigen humorvollen Nachahmung ritterromanhaften Jargons, zwischen Beschreibung und Dialog, Handlung und Betrachtung, romantischem Andeuten und naturalistischen Ausmalungen. Alle diese Gegensätze vereint aber wieder das tief menschliche, wohlwollend verständige Fühlen des Cervantes. Der Dichter steht mitten im Werke und verbindet die schwunghaften Perioden im Munde des Ritters von der traurigen Gestalt, mit der anakoluthischen Unbeholfenheit der Gassenweisheit Sanchos.

Grob und roh betrachtet ist die Kunst des Cervantes eine Synthese. Sein sprachlicher Realismus stammt zum großen Teil aus der *Celestina,* seine Antithese aus dem *Caballero Cifar,* seine Natur-

1) *Ariosto e Cervantes* in *Rivista Europea* 1878 Bd. IX.

und Personenschilderung aus der *Diana* des Montemayor, seine Sittenschilderung aus dem Schelmenroman, sein „Caballero andante"-Ton aus *Amadis* und *Palmerin*. Die rhythmisierten Satzgebilde ciceronianischen Baues, die zickzackartig die schlichte Darstellungsprosa durchziehen, stammen letzten Endes von Boccaccio. In dieser eigenartigen Verbindung reinster kastilischer Natürlichkeit mit schwungvoll lateinisch-italienischer Größe verrät Cervantes echtes Renaissanceempfinden. In den rednerischen Teilen seines Romans (Auslassungen des Hidalgos über das goldene Zeitalter, über Waffendienst und Wissenschaft, über Dichtung und Theater) sind Berührungen vorhanden mit Fray Antonio de Guevara, mit Pérez de Oliva, mit Luis de Granada.[1]) Kritisches Verständnis für falschen Sprachpomp beweist die auf Schritt und Tritt begegnende Ironisierung des schlechten Ritterstils. In der Farbigkeit des Erzählertones scheinen sich Einflüsse vom *Lazarillo* und *Guzmán de Alfarache*, von Pérez de Hitas *Guerras de Granada*, von Ariosts *Orlando Furioso* zu kreuzen. Bei der Kunst des Dialogs haben die *Celestina*, die Cervantes wohlbekannte Dramatik des Lope de Rueda und die Dialogkunst des Alfonso de Valdés Gevatter gestanden. Aus der Celestina stammt die Sprichwörterhäufung; die Sentenzenfreudigkeit geht auf den *Corbacho* des Erzpriesters von Talavera zurück.

Die plumpe Sprachentstellung der Wirte, Hirten, Bauerndirnen hat Cervantes als Charakterisierungsmittel so wenig verschmäht wie Rabelais oder Teofilo Folengo.

Menéndez y Pelayo hat in seinem Aufsatz «*Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote*»[2]) eine Geschichte des Ausreifens des Romans gegeben. Nach ihm ist der Ausgangspunkt des Romans die Kritisierung und die Ironisierung der pathologisch gewordenen Begeisterung einer rückwärts schauenden Zeit für die Literaturgattung der Ritterromane. Melchor Cano hatte schon berichtet, daß ein Mann die Amadisgeschichten für reine Wahrheit gehalten habe. Don Gaspar Garcerán de Pinos hatte erzählt, daß ein Salmantiner Student über der Ritterbücherlektüre wahnsinnig wurde. Luis Zapata wußte zu melden, daß ein als friedlich bekannter Mann es sich plötzlich einfallen ließ, auszuziehen, um die Torheiten des Rasenden Roland nachzuahmen. Doppelte Torheit dieser Art, naiver Glaube an die Wahrheit der Abenteuer der Ritterbücher und blindwütiges Ausziehen auf Abenteuer in nachahmender Begeisterung zugleich sollten das eigent-

1) Ferner mit vielen von A. Castro festgestellten Italienern, wie Castiglione, Leone Ebreo, Bembo, Robortelli.

2) In *Estudios de Crítica literaria*, 4a serie p. 3—64.

liche Wesen Don Quijotes ausmachen. Die Abenteuer des Monomanen sollten eine Parodie der parodierbaren Abenteuer des Prototyps der Ritterromane des Amadís sein (Buße des Don Quijote in der Sierra-Morena = Buße des Amadís in der Peña Pobre). Allein aus dem Zusammenprallen des tollen Ritters mit der realen Wirklichkeit, die er jeweils phantastisch-abenteuerlich deutet, ergaben sich ungeahnte poetische Möglichkeiten. Die quijotische Deutungs- und Scheinwelt zeigt sich gegenüber der gemeinen und wirklichen als die ideale und anziehendere. An die Stelle des Mitleids, das man mit Don Quijote hat, tritt notwendig Respekt und Sympathie. Diesen psychologischen Tatbestand weitet Cervantes aus, indem er hinter die anscheinende Tollheit des Hidalgo eine „Summa" menschlicher Weisheit und tiefer Humanität treten läßt. So biegt der Dichter die parodierte Welt ritterlicher Romantik dahin um, daß sie an sich der gemeinen Wirklichkeit gegenüber doch die bessere und nur eine weltfremde Deutung tatsächlicher Verhältnisse darstellt. Der Gesinnung des Don Quijote gehört durchaus des Dichters Herz, nur nicht ihrer falschen Richtung. Deshalb übt die reine Menschlichkeit des Don Quijote eine erlösende Wirkung auf seine Umwelt aus. Die Abenteuerfülle des Don Quijote, an der sich die realistische Umwelt auf den Idealismus besinnt, bekommt auch für den Helden den naturgegebenen harmonischen Abschluß. Von Sansón Carrasco in seiner einzigen Wahnidee gebrochen und nach Hause geführt, erkennt er vor seinem Tode seine Torheit, zu der ihn lediglich die Lektüre der Ritterromane brachte, und mit einer Lehre der Gefährlichkeit absurder Bücher und in reiner Erkenntnis des richtigen Ausgleichs zwischen Ideal und Wirklichkeit geht er in die Ewigkeit hinüber.

Die Erlösung zum Idealismus, die Don Quijote an seiner weiteren Umwelt vollzieht, vollzieht sich aber in besonders konkreter Weise an Sancho Panza. Die erste Ausfahrt des Ritters ohne Knappen dürfte beweisen, daß Sancho Panza ursprünglich nicht als Person des Romans ins Auge gefaßt war. Die Schildknappen der Amadise und Palmerine waren meistens blasse, nichtssagende Figuren ohne Bedeutung. Bezeichnend für das antithetische Gestaltungsgefühl des Cervantes ist es daher, daß er sich nachträglich an den typisch realistisch gesehenen Ribaldo, den Schildknappen des *Caballero Cifar*, erinnert. Sein Utilitarismus und seine Bauernschläue schienen Cervantes gerade geeignet, auf Sancho Panza übertragen, den naturgegebenen Gegensatz zu Don Quijotes Uneigennützigkeit und aristokratischer Weisheit zu bilden. Erst im weiteren Verlaufe des Romans entschied sich Cervantes dazu, dem Sancho Panza auch Cifars Charakteristikum des Redens in Sprichwörtern (in immer stärkerer Häufung) zu verleihen. Wichtiger

als diese Äußerlichkeiten ist die Erziehung des Sancho Panza, die sich im Glorienschein der reinen Menschlichkeit seines Herrn vollzieht, und aus dem durchtriebenen, feigen, egoistischen, dummdreisten Bauern ganz allmählich einen aufgeschlossenen, ergebenen, dankbaren, geläuterten Diener und Freund macht, der in rührender Anhänglichkeit, in aufrichtiger Trauer und voller Selbstvergessenheit am Sterbebette seines Herrn steht und mit dem Pfarrer, Barbier und Baccalaureus die menschliche, ideale Größe des Sterbenden wehmütig bewundert.[1])

Auch ohne bewußt allegorische Gestaltung zeigt so der „Don Quijote" einen tiefen, erhabenen, menschlichen, poetischen Gehalt. Wir stellen uns die Aufgabe, zu untersuchen, wie sich dieser poetische Gehalt in der äußeren, ästhetisch-stilistischen Form des Romans spiegelt. So wollen wir uns Rechenschaft geben über das Wesen und den Wert des „Don Quijote" als Kunstwerk und von bestimmten Formäußerungen Rückschlüsse auf geistige und psychologische Hintergründe machen, die zunächst verborgen erscheinen.

1) Diese Bemerkungen sind eine Art Auszug aus meiner ausführlicheren Würdigung des „Quijote" in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft. Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur Französischen Revolution p. 175 ff.

STILMITTEL IM DIENSTE DER IDEENGESTALTUNG

MOTIVARTIGES

(LEITMOTIVE)

Für die künstlerische Erfassung des „Don Quijote“ ist es zunächst wichtig, daß man sich Rechenschaft gibt über die stilistische Individuation von Gedanken, Situationen und Stimmungen in diesem Roman. Alles weist da erstlich auf eine Umsetzung der Ideen in Motive, und man hat schon bei flüchtiger Lektüre des Romans den zwingenden Eindruck, daß an Stelle einer tektonischen Verbindung der Abenteuer untereinander ganz bestimmte geistige Momente in steter Wiederkehr das Auseinanderstrebende zusammenhalten.

Die am meisten im Vordergrunde stehende Idee des Romans ist ohne Zweifel das ideale Bewußtsein des Don Quijote mit seinem (wenn auch noch so verfehlten) Rittertum eine große Sendung zu erfüllen[1]), das Bewußtsein seiner Rittermission. Diese Idee, die durchaus primär, d. h. von der Handlung unabhängig ist, zieht sich in allen möglichen Formungen durch die beiden Teile des Romans hindurch. Sie ist ihrem Kern und Inhalt nach stets unverändert: Don Quijote hat die Aufgabe, die Unbilden zu beseitigen, das Unrecht zu beheben oder genauer und im einzelnen: Witwen und Waisen zu helfen, die Jungfrauen zu beschützen, die Bedrängten zu unterstützen u. dgl. Formal betrachtet stellt die Behandlung dieser Idee durch den Autor das Rittermissionsmotiv des Don Quijote dar. Mit Anlehnung an die Phraseologie der Ritterromane wächst es bei Cervantes aus einzelnen Motivgliedern zum großen variierten Thema der Wortkunst an. Die Motivglieder sind *«deshacer los agravios»* und *«enderezar los tuertos»*. Sie erleiden teils einzeln, teils verbunden zunächst kleine rhythmische Veränderungen, indem an Stelle des Infinitivs, das Gerund, das Substantiv oder das Verbum finitum tritt. So wird das erste Motivglied gleich im ersten Kapitel eingeführt: *«él habia leido que los caballeros andantes se ejercitaban deshaciendo todo género de agravio»* (I, 1). Dementsprechend nennt

1) *«La alta idea que pone el brazo armado al servicio del orden moral y de la justicia«* (Menéndez y Pelayo, *Interpretaciones del Quijote* in *Estudios de crítica literaria, 5a serie p. 224*).

sich Don Quijote dem Bauern Juan Haldudo gegenüber, den er am Verprügeln seines Knechtes hindern will, «*el desfacedor de agravios*» (I, 4). Haldudo benützt dieses, „Maestoso“, um es in ein höhnendes „Scherzando“ umzubiegen, wenn er den Knecht weiter verprügelt und ihm dabei zuruft: «*quiero pagar lo que os debo, como aquel deshacedor de agravios me dejó* mandado» sowie «*¡llamad ... ahora ... al desfacedor de agravios!*» (I, 4). Als Don Quijote die disciplinantes (I, 52) angreift, ruft er ihnen zu: «*Yo nací en el mundo para desfacer semejantes agravios*». Das zweite Motivglied kommt nur einmal allein vor, nämlich dort, wo Don Quijote den Verführer der Tochter der Doña Rodríguez zur Rechenschaft ziehen will (II, 55), «*el robador de la honra de la hija de Doña Rodríguez, a quien pensaba enderezar el tuerto ... que malamente le tenían fecho*».

Das ganze Motiv kommt zur Geltung, wenn Don Quijote dem von ihm verwundeten Baccalaureus Alonso López sagt: «*es mi oficio ... andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios*» (I, 19). Der Baccalaureus greift das Motiv auf, variiert es und biegt es (wie oben Haldudo) in ein Scherzoso um: «*de derecho me habéis vuelto tuerto dejándome una pierna quebrada ... y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado*» (I, 19). Sancho, der gelehrige Schüler seines Herrn, ruft zu Beginn der dritten Ausfahrt aus: «*Si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos*» (II, 4), Doña Rodríguez fordert Don Quijote zur Rettung der Ehre ihrer Tochter auf mit den Worten: «*Querría ... que Ud. tomase a cargo el deshacer este agravio ...; vuesa merced nació ... para deshacerlos y para enderezar los tuertos*» (II, 48). Die rhythmische Veränderung des Motivs wird stark fühlbar, wenn es im Konjunktiv erscheint. In dieser Form gebraucht es Sancho, wenn er sich der Hoffnung hingibt, daß sich seines Herrn ritterliche Sendung an der Erlegung des Micomicona bedrohenden Riesen bewähre: «*si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto*» (I, 29). Don Quijote will mit seiner Demonstration des „befreiten“ Knechtes Andreas beweisen «*cuán de importancia es haber caballeros andantes en el mundo, que desfagan los tuertos y agravios*» (I, 31). Im Indikativ Perfekt hat er sich diesen Sachverhalt längst selbst bestätigt: «*un tan valiente caballero ... el cual hoy ha desfecho el mayor tuerto y agravio*» (I, 4).

Zu den rein rhythmischen Veränderungen des Motivs und seiner Glieder treten dann melodische Erweiterungen. Eine solche nimmt Sancho vor, wenn er in Nachahmung seines Herrn sagt: «*Don Quijote*

de la Mancha, que desface los tuertos y da de comer al que ha sed y de beber al que ha hambre» (II, 10). Don Quijote rühmt sich selbst dem Hausgeistlichen des Herzogspaares gegenüber: «*Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos*» (II, 32). Das melodisch erweiterte Motiv ist es auch, das schon die erste Ausfahrt des Don Quijote begründet (I, 2). Dort werden die Punkte aufgezählt, die ihn zur Ausfahrt bestimmen: «*los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer*» (I, 2).

Aber das Grundmotiv wird nicht nur melodisch erweitert, sondern selbst in der verschiedensten Weise melodisch variiert. Dabei zeigen die Variationen, so sehr sie sich vom Grundmotiv entfernen, immer wieder eine Verwandtschaft unter sich. Nun erscheint das «*enderezar tuertos y deshacer agravios*» spezialisiert als «*acudir a todo suerte de menesterosos*» (II, 38), als «*favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos*» (I, 18), als «*favorecer a los desvalidos y menesterosos*» (I, 52), *als* «*favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores*» (I, 22), als «*favorecer los huérfanos y menesterosos*» (I, 46), als «*favorecer a los necesitados de favor y acudir a los menesterosos*» (II, 27), als «*desfacer fuerzas y socorer y acudir a los miserables*» (I, 22), schließlich als «*perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios*» (II, 18). Dieses variierte Grundmotiv ist aber auch wieder durch situationsbedingte Melismen erweiterungsfähig. Als Don Quijote hinter den kläglichen Rufen des in eine Grube gefallenen Sancho (II, 55) nur mehr dessen leidende Seele vermutet, erweitert sich ihm seine Rittermission sofort zu einem «*favorecer y acorrer a los necesitados deste mundo (y) ... también acorrer y ayudar a los menesterosos de otro mundo*» sowie zu einem «*socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a los muertos*» (II, 55). Als er die Doña Rodríguez (II, 48), die ihn nächtlicherweile besucht, für ein Gespenst hält, betont er auch «*la orden de la caballería ..., cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas del purgatorio se extiende*» (II, 48).

Die Hauptsituation des Ritterlebens, die die Rittermission am häufigsten spezialisiert, ist Hilfeleistung bedrängten Frauen gegenüber. In diesem Sinne erklärt der Herzog bei der Trifaldi-Farce (II, 36) im Stile seines Gastes als seine Aufgabe: «*favorecer a toda suerte de mujeres, en especial a las dueñas viudas menoscabadas y doloridas*» (II, 36). «*Enderezar tuertos*» wird so tatsächlich gleichbedeutend mit dem Schutz der Frauen, und dieses ursprüng-

liche Motivglied ist auch in der variierten Melodie der Ritteraufgabe zu erkennen: «*desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas*» (I, 9). Dies ist auch dann der Fall, wenn das alte Grundmotivglied «*deshacer agravios*» fehlt und es z. B. heißt: «*defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer los huérfanos y a los menesterosos*» (I, 11). Die aus den ursprünglichen Motivgliedern herausgewachsene neue Melodie ist nun wieder rhythmischer Veränderung fähig, wie sie in den prahlenden Worten des Hidalgo dem Ritter vom grünen Mantel gegenüber zum Ausdruck kommt: «*He cumplido gran parte de mi deseo socorriendo viudas, amparando doncellas, favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos*» (II, 16). Der Grundrhythmus kommt dem schelmischen Wirt (I, 3) zustatten zur Umkehrung des Motivs, zur Formulierung eines Missionsthemas für einen truhán, einen «caballero al revés»: «*había ejercitado la ligereza de sus pies y sotileza de sus manos haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos*» (I, 3). Die Variationen dieser entwickelten Melodie sind sehr weitgehend, großenteils situationsbedingt. Sie kommt vor als: «*soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos*» (I, 45) oder als «*perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos*» (II, 52) oder als «*valer a los que poco pueden y vengar a los que reciben tuertos y castigar alevosías*» (I, 17).

Umsetzung der ausführlicheren Melodie aus der Sphäre des Infinitivs und Gerunds in die des Verbum finitum ergibt neue Möglichkeiten. Als Don Quijote dem Maese Pedro sein Puppenspiel zusammengehauen hat, ist dieser empört über den «*señor caballero, de quien se dice que ampara pupilos y endereza tuertos y hace otras obras caritativas*» (II, 26). Sancho spielt (II, 9) den „Heiligen" gegen den „Ritter" aus und entwirft ein Rittermissionsmotiv «*a lo divino*»; er preist «*la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos*» (II, 9). Wirkt das Motiv im Indikativ als Dur, so erscheint es im Konjunktiv bei Wunsch und Skepsis als Moll. Sansón Carrasco, der Schalk, bittet den Hidalgo sein Leben zu schonen im Namen der Bedrängten, «*para que los amparase y socorriese en sus desventuras*» (II, 4). Der Edelmann vom grünen Mantel will sich von der Existenz fahrender Ritter und deren Sendung nicht überzeugen lassen: «*No me puedo persuadir que haya en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas ni honre casadas ni socorra huérfanos*» (II, 16). Dem heimkehrenden Don Quijote weiß die fromme Ama das

Motiv seiner Sendung ins Christliche umzubiegen und so zu der Gestaltung «a lo rufianesco» (des Wirtes) und der «a lo divino» (Sanchos) eine solche «a lo cristiano» hinzuzufügen, wenn sie ihm rät: «*Estese en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo, favorezca a los pobres*» (II, 73).

Letzte und reiche Möglichkeiten ergeben sich für das erweiterte Motiv durch seine Versetzung in die Sphäre des Substantivischen. Da empfindet man, vom Infinitiv ausgehend, die Veränderung wieder zunächst nur als eine rhythmische, wenn etwa der Barbier den Don Quijote vorstellt als «*desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, el amparo de las doncellas, el asombro de los gigantes y el vencedor de las batallas*» (I, 52) oder wenn der ausgelassene Sancho das gleiche tut mit den Worten: «*Don Quijote de la Mancha, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas*» (II, 72). Dagegen erscheint das im substantivischen Rhythmus sich bewegende Thema in eine andere Tonart versetzt, wenn an die Stelle der Konkreta Abstrakta treten, so, wenn Don Quijote meint: «*El remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas en ninguna suerte de personas se halla mejor que en los caballeros andantes*» (II, 36), oder wenn er erklärt: «*Los andantes caballeros tomaron a su cargo ... la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes*» (II, 1). Sansón Carrasco beschleunigt die dritte Ausfahrt mit den Worten: «*Este caballero defrauda con su tardanza el derecho (enderezamiento) de los tuertos, el amparo de los huérfanos, la honra de las doncellas, el favor de las viudas y el arrimo de las casadas*» (II, 7). Aus der Mischung von Konkretem und Abstraktem, aus der Zuhilfenahme von Adjektiven u. dgl. ergeben sich dann noch freiere Gestaltungen des Motivs, das aber auf Grund seines unverkennbaren Rhythmus trotz ganz veränderter Melodie noch deutlich bleibt, so etwa, wenn Maese Pedro den Don Quijote anspricht als «*ánimo de los desmayados, arrimo de los que van a caer, brazo de los caídos, báculo y consuelo de todos los desdichados*» (II, 25) oder wenn Sancho an der vermeintlichen Leiche seines Herrn naiv-komisch klagt: «*O humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin caballero andante*» (I, 52).

Ein zweites durchgehendes Leitmotiv im Don Quijote ist das „Dul-

cinea-Preis-Motiv". Dulcinea ist die ideale Urheberin all der Taten, die der Ritter zu vollbringen wähnt, die Minnedame, die ihm allein die nötige Kraft zu seinen Leistungen gewährt, sie ist ihm der Inbegriff der Schönheit und der Macht. Das wäre an und für sich kein Grund, ihren Ruhm motivartig zu besingen. Eine Fülle von Ausdrücken fraulichen Preises findet sich z.B. in der Celestina[1]), ohne daß dort auch nur im leisesten von einem Preis m o t i v gesprochen werden könnte. Cervantes aber hält den Preis der Dulcinea mit seiner steten Wiederkehr streng motivisch. Zum Lob ihrer Schönheit dient ihm der aus dem Amadís glücklich übernommene Ausdruck «*la sin par*» *Dulcinea*, zum Preis ihrer Hoheit und Würde dienen ihm die Titel *señora, doña, princesa, reina, emperatriz*, in beliebiger Steigerung je nach der Emphase des Preismomentes. So entsteht das variationsfähige Preismotiv der Dulcinea als «*sin par*» und als «*señora*», bei dessen Verfolgung das Interessanteste die ungeheuere Steigerungsfähigkeit, das Crescendo vom Pianissimo bis zum Fortissimo ist. Es nennt Don Quijote seine Dulcinea «*señora absoluta de su alma*» (I, 43), «*la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis pensamientos*» (II, 58), «*la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos*» (I, 16), «*princesa, pues es reina y señora mia*» (I, 13) und weiter durch diese Gliederung verständlich: «*la que es reina de los mios (deseos) la sin par Dulcinea del Toboso*» (II, 62) oder «*la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso*» (I, 4) oder — eine Art Verschmelzung der beiden Motivglieder — «*la sin par (1) Doña (2) Dulcinea*» (I, 9), in emphatischerer Form: «*la sin par princesa Doña Dulcinea del Toboso*» (II, 9), von Sancho komisch übertrieben zu «*reina y princesa y duquesa de la hermosura*» (II, 10). Don Quijote greift das Hoheitspreismotivglied in ähnlicher, jedoch ernster Variation wieder auf: «*o princesa y señora universal del Toboso*» (I, 10). Als Don Quijote eine ähnliche Variation des Dulcinea-Preis-Motivs auf die Herzogin anzuwenden sucht: «*señora de la hermosura y universal princesa de la cortesia*» (II, 30), ruft ihm der Herzog in der nämlichen Tonart verbessernd zu: «*adonde está mi señora Doña Dulcinea del Toboso no es razón que se alaben otras fermosuras*» (II, 30). Eine neue Variation liegt vor, wenn Dulcinea statt mit allen ihren Titeln kurz, aber prägnant «*la gran Dulcinea*» genannt wird. Dazu tritt aber dann gern eine Erweiterung: So lobt Montesinos (II, 23) Dulcinea als «*la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada ... en todo el mundo*» (II, 23), die Her-

1) Calisto rühmt Melibea als *mi señora, mi deseo, mi vida, joya del mundo, acorro de mis pasiones, espejo de mi vista (XI), esperanza de mi gloria, descanso y alivio de mi pena, alegria de mi corazón (XII).*

zogin ruft aus: «*viva mil siglos la gran Dulcinea del Toboso y sea su nombre extendido por toda la redondez de la tierra*» (II, 44). Freier werden die Variationsformen, wenn sich Don Quijote in besonders dramatischen Situationen des Preismotivs bedient. Als ihn Altisidora mit ihrem Ständchen betören will, beschwört er die Versuchung mit Dulcineas Lobpreis: «*Sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida*» (II, 44). Unmittelbar vor der „Versuchung" durch Maritornes und die Wirtstochter, die den Ritter an das Dachfenster binden, preist Don Quijote auf nächtlicher Wache seine Herrin also: «*O mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad, y ultimadamente idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo*» (I, 43). Als er am Strand zu Barcelona besiegt am Boden liegt und den Todesstreich des Siegers erwartet, haucht er noch pianissimo: «*Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo*» (II, 64), und als er ganz kurz vor seinem Tode die Herrin noch zur Schäferin wandeln möchte, da preist er sie «a lo pastoril» und läßt das Dulcinea-Preismotiv in ein großartiges Finale ausklingen: «*La sin par Dulcinea del Toboso, gloria de estas riberas, adorno de estos prados, sustento de la hermosura, nata de los donaires y finalmente sujeto sobre quien puede asentar bien toda alabanza, por hipérbole que sea*» (II, 72).

Auch der typischste Habitus des Don Quijote ist motivartig festgehalten: sein Sosiego, der dafür sorgt, daß die tollsten Situationen von einem Schimmer spanischer Grandezza und Würde erhellt bleiben. Das Motiv erscheint ausdrücklich in den meisten Fällen in der Form: «*con mucho sosiego*».

So betrachtet Don Quijote den besiegten Biskayer: *estábaselo con mucho sosiego mirando* (I, 9).

So erwartet er den Angriff der Gefangenenwächter: *con mucho sosiego los aguardaba* (I, 22).

So schreibt er seinen Brief an Dulcinea: *con mucho sosiego comenzó a escribir la carta* (I, 25).

So beschimpft er die Landreiter: *con mucho sosiego dijo: ¡venid acá, gente soez!* (I, 45).

So erwartet er trotz seiner Ungeduld Doroteas Antwort: *esperó con mucho sosiego la respuesta de la hermosa infanta* (I, 46).

Und nun die Variationen:

Den Fischern und Müllern gegenüber, die ihn aus dem Ebro retten, benimmt er sich «*con gran sosiego, como si no hubiera pasado nada por él*» (II, 29). Seine Ritterwache erledigt er «*con . . . reposo,*

con quietud y sosiego, con sosegado ademán» (I, 3), den Tod erwartet er «*con ánimo sosegado*» (II, 74), die Freilassung der Galeerensträflinge fordert er «*con mansedumbre y sosiego*» (I, 22), auf die Herausforderung des Mondritters antwortet er «*con reposo y ademán severo*» (II, 64), dem Wirt verweigert er die *Zahlung* «*con voz muy reposada y grave*» (I, 17), nach seiner gräßlichen Verprügelung durch den Maultiertreiber wird er in ruhigem Gespräch mit Sancho gefunden «*en tan sosegada conversación*» (I, 17), dem aufregenden nächtlichen Besuch der Dueña Rodríguez sieht er entgegen «*sosegado y pensativo*» (II, 48), selbst als ihn der prahlende Spiegelritter zum Äußersten reizt, bewahrt er den Sosiego: «*ya tuvo el mentís en el pico de la lengua, pero . . . sosegadamente le dijo: ¡Sosegaos (!), señor Caballero!*» (II, 14). Freiere Variationen entfernen sich von den Phonemen *sosiego* und *reposo* und ersetzen sie durch: *continente, denuedo, flema, prosopopeya, contoneo* etc. Don Quijote reicht Sancho die Hand «*con reposado continente*» (I, 30), die Begrüßungen in der venta nimmt er entgegen «*con grave continente y aplauso*» (I, 32), die Einnahme einer würdigen Angriffspose erfolgt jeweils «*con gentil brío y continente*» (I, 19; II, 27) oder «*con gentil continente y denuedo*» (I, 4) oder «*con gentil continente y con intrépido corazón*» (II, 6) oder «*con maravilloso denuedo y corazón valiente*» (II, 17). Wer Don Quijote zum ersten Male sieht, wie Fernando (I, 37), dem fällt auf sein «*mesurado continente*» (I, 37). Nicht belebt durch Angriffslust (brío, denuedo) kann dieser continente auch schwerere Formen annehmen, besonders wenn es sich um feierliches Reden handelt. Da heißt es jeweils: «*Respondió, salió etc. . . . con mucha flema* (I, 44), *con mucha gravedad y prosopopeya* (II, 52), *con gran prosopopeya y contoneo* (II, 46), *respondió con mucho entono y gravedad*» (I, 9). Als die wütenden Stiere herankommen und alles aus dem Wege geht, heißt es: «*Solo Don Quijote con intrépido corazón se estuvo quedo*» (II, 58).

Das Sosiegomotiv hat zur weiteren Charakterisierung des Don Quijote ein Gegenmotiv, nämlich das Zornmotiv. Don Quijote ist, wie eben das Sosiegomotiv beweist, an sich kein Choleriker, aber es gibt Augenblicke, wo sein sanguinisches Temperament den Sosiego vergißt und sich zu leidenschaftlichem Aufbrausen hinreißen läßt. Bei dem Zornthema ist mit jeder Variation des Motivs auch eine dynamische Abschattung verbunden, so daß man eine ganze Skala erboster Stimmungen des Hidalgo vom leichten Grollen bis zur Raserei erhält. Als Sancho durch seine Nachahmung des Eselschreies eine sehr ungemütliche Lage geschaffen hat, da verweist ihm Don Quijote sein Handeln lediglich «*con asaz cólera*» (II, 28), als er

während der Kahnfahrt auf dem Ebro heult, da schimpft er ihn «*mohino y colérico*» (II, 19). Stärker erscheint Don Quijotes Zorn, wenn er persönlich blamiert wird. Vom Bauernknaben Andreas verspottet, wird der Ritter wütend: «*Quedó corridísimo Don Quijote del cuento de Andrés*» (I, 31). Von Sancho vor den schönen Schäferinnen blamiert, wird er rot vor Wut: «*encendido el rostro y colérico le dijo*» (II, 58). Ein Zweifel an seiner Liebe zu Dulcinea macht ihn «*lleno de ira y de despecho*» (II, 59). Wehe aber dem, der ihn mit Absicht reizt; er veranlaßt die Umsetzung des Zornes in Tätlichkeiten. Dem Hirten, der über das fahrende Rittertum lacht, wirft Don Quijote ein Brot ins Gesicht «*con tanta furia que le remachó las narices*» (I, 52). Als Sancho sich erdreistet, die ritterlichen Prahlereien seines Herrn höhnisch nachzuahmen, da heißt es: «*Don Quijote se corrió y enojó en tanta manera, que alzó el lanzón e asentó dos palos ...*» (I, 20). Dasselbe passiert Sancho wieder, als er Dulcinea schmäht: «*Don Quijote no lo pudo sufrir ... y le dió ... dos palos*» (I, 30). Seine züchtigende Lanze erhebt er in seiner Wut auch gegen den ihn reizenden Cuadrillero (I, 45). Das Fortissimo des Zornmotivs aber begleitet der Autor mit einem persönlichen Ausruf: «*¡Válame Dios!*» So erscheint es zweimal, einmal als dem Hidalgo von dem hünenhaften Biskayer ein Stück seines Ohres abgehauen wird: «*¡Válame Dios y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego!*» (I, 9), das andere Mal, als Sancho an dem Prinzessinnenrang der Micomicona zweifelt: «*¡O válame Dios y cuán grande que fué el enojo que recibió Don Quijote!*» (I, 46).

Ein letztes Motiv, das die Person des Don Quijote betrifft, dient zur Klarstellung seiner Rittermonomanie. Es ist ein Motiv der Kritik, wie die vorausgehenden Motive solche der Gedankenführung und der Charakteristik waren, das veranschaulichen soll, wie die Person des Hidalgo im Urteil der Umwelt ständig zwischen Vernunft und Torheit schwankt.[1] Man kann es das «*Cuerdo-loco*»-Motiv nennen, bei dem ja die beiden Motivglieder von selbst gegeben und dessen Variationen leicht zu verfolgen sind. Der Edelmann vom grünen Mantel bildet sich das Urteil: «*antes le tengo por loco que por cuerdo*» (II, 18). Die schönen Schäferinnen zweifeln «*si le podían tener por loco o por cuerdo*» (II, 58). Sancho behauptet vorwitzig: «*este mentecato de mi amo ... tiene más de loco que de caballero*» (II, 13) und an seine Frau schreibt er das die Motivglieder verkettende Paradoxon: «*es un loco cuerdo y un mente-*

1) *No fué de los menores aciertos de Cervantes haber dejado indecisas las fronteras entre la razón y la locura (Menéndez y Pelayo, Interpretaciones del Quijote* in „*Estudios de crítica literaria*", 5ª serie p. 225).

cato gracioso» (II, 36). Das Löwenabenteuer überzeugt auch den Edelmann vom grünen Mantel, Don Quijote sei «*un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo*» (II, 17). Sein Sohn Lorenzo variiert des Vaters Urteil folgendermaßen: «*es un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos*» (II, 18). Ähnlich äußert sich Sancho zur Herzogin: «*tengo a mi señor por loco rematado puesto que algunas veces dice cosas tan discretas*» (II, 33). Don Antonio Moreno hält es für unmöglich «*volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco*» (II, 65). Sansón Carrasco bedauert, «*que un hidalgo tan bien entendido como Don Quijote fuese loco*» (II, 70). Den Zimmernachbarn Don Jerónimo und Don Juan stellt sich der Hidalgo abwechselnd als Weiser und als Narr dar: «*Aquí le tenían por discreto y allí se les deslizaba por mentecato*» (II, 59).

In die Sphäre des Abstrakt-Substantivischen versetzt, weist das „Cuerdo-loco-Motiv" fühlbarere Variationen auf. Als Don Quijote dem Maese Pedro die zerschlagenen Puppen großmütig zahlt, bestaunt der Wirt «*sus locuras como su liberalidad*» (II, 26). Vom Herzogspaar, das Don Quijotes Herrscherratschläge für Sancho gelesen hat, heißt es: «*se admiraron de nuevo de la locura y del ingenio de Don Quijote*» (II, 44). Vom Urteil des Domherrn heißt es wieder paradox: «*Admirado quedó el canónigo de los concertados disparates, si disparates sufren concierto*» (I, 50). Nach Don Quijotes Ansprache an den Rekruten staunt Sancho: «*¿es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas ... diga que ha visto los disparates imposibles?*» (II, 24). Don Diego und Don Lorenzo staunen über die «*entremetidas razones de Don Quijote ya discretas y ya disparatadas*» (II, 18). Zu Zeiten, wo die Rittermonomanie keine Nahrung findet, klingt nur das *Cuerdo*-Motivglied an: «*creyeron...que estaba del todo bueno y en su entero juicio*» (II, 1) und «*por momentos iba dando muestras de estar en su entero juicio*» (II, 1). Andererseits wird das *Loco*-Motivglied durch Betonung der besonderen Narrheit des Junkers, der *caballería,* mit dem *Cuerdo*-Motivglied (juicio, ingenio, entendimiento) in folgender Weise verbunden: Sansón Carrasco wünscht: «*vuelva a cobrar su juicio un hombre que le tiene bonísimo, como le dejen las sandeces de la caballería*» (II, 65). Ein Kastilier, der den Don Quijote in Barcelona trifft, bedauert *(me da muy gran lástima)* «*que el buen ingenio que dicen que tiene en todas las cosas este mentecato se le desagüe por la canal de su andante caballería*» (II, 62). Das nämliche Bedauern *(nueva lástima)* bekundet die Gesellschaft in der Venta «*que hombre que al parecer tenía buen entendimiento ... en todas las cosas*

... *le hubiese* *perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienta caballería»* (I, 38). Auch im Herzogsschloß fällt diese Tatsache auf: «*solamente disparaba* (loco-Motivglied verbal) *en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento*» (II, 43).

Don Quijote, der Idealist mit der eingebildeten Rittersendung, der platonische Liebhaber, der würdig-ruhige Hidalgo mit dem leidenschaftlichen Aufbrausen, wenn man ihn in Ritterdingen reizt, der Monomane, der auf allen nichtritterlichen Gebieten ein weiser, verständiger, gütiger und besonnener Mensch ist, das ist das große Thema, zu dem sich die fünf betrachteten Motive runden. Und ist es nicht das Hauptthema[1]) des Romans? Sollte das nicht der Sinn, die künstlerische Absicht der motivartigen Durchführung sein?

Sehen wir nunmehr, wie es mit einer etwaigen motivartigen Durchführung des Nebenthemas[1]) steht, des Nebenthemas, das man wohl „Sancho" betiteln muß! Aus der Sancho-Handlung lösen sich allerdings ebenfalls zwei Motive, besser ein Motiv mit seinem Gegenmotiv ab, nämlich das *Gobernador*-Motiv, welches das Sancho beherrschende Streben nach materiellem Erfolg, Besitz und Macht veranschaulicht und das Umkehrmotiv, das immer anklingt, wenn der berechnete Bauer seine Aussichten gefährdet sieht, so daß er seinem Herrn droht, ihn zu verlassen. Allein diese beiden Motive haben keine selbständige Daseinsberechtigung, es sind keine rein stimmungsbedingten Motive der Melodie, sondern handlungsbedingte Motive der Begleitung: d. h. mit der Handlung des Romans sind sie enge verbunden, von ihr hängen sie ab. Das Gobernador- (mit Umkehr-) Motiv bildet, wenn man im musikalischen Bilde bleiben will, die kontrapunktische Ergänzung zum Rittermissionsmotiv. Es ist nicht primär gestaltet, kein Motiv der eigentlichen Wortkunst, sondern ein die Handlung begleitendes Motiv, ein Motiv der Handlungsführung. Während bei den Motiven des Don Quijote-Themas der Grundgedanke stets gleichblieb und lediglich die Ausdrucksmittel dieses Grundgedankens variiert wurden (weshalb jene Motive auch in einer von der Romanhandlung unabhängigen Reihenfolge betrachtet werden konnten), variiert bei den Sancho-Motiven der Grundgedanke, d.h. er entwickelt sich mit der Handlung, während die motivischen Ausdrucksmittel (gobernador, gobierno, gobernar, volverse a su tierra, a su lugar)

---

1) Thema nur im musikalischen Sinn! Über Thema im Sinne von Sujet, literarischer Vorwurf wurde in den Vorbemerkungen gesprochen. Selbstverständlich will ich zu verstehen geben, daß die Hauptseiten des literarischen Themas sich äußerlich in die Motive der musikalischen Themen umsetzen.

durch ihre Variierungen keine melodisch greifbaren Neuformungen erfahren.

Bei dem Diensteintritt wird Sancho eine Insel und die Herrschaft darüber in Aussicht gestellt (*alguna ínsula y ... él por gobernador della* I, 7). Kaum ist er mit seinem Herrn ausgeritten, beginnt er ihn mit dem Versprechen zu quälen (*la sabré gobernar* I, 7). Voller Herrschsucht trabt er dahin (*con mucho deseo de verse ya gobernador* I, 7). Als sein Herr den Biskayer besiegt hat, glaubt Sancho seine Herrschaft gesichert (*Sea Vd. servido de darme el gobierno* I, 10). Nach den schlechten Erfahrungen mit dem Wunderbalsam erscheint ihm das Herrschertum problematisch, und er droht seinen Herrn zu verlassen (*aunque perdiese las esperanzas del gobierno* I, 18). Mit dem Micomicona-Abenteuer wird das Problem greifbarer, und er verlangt als gobernador schon einen besonderen Titel (*marqués o adelantado* I, 30). Er verzweifelt, als sich seine Hoffnungen trügerisch erweisen (*iban en humo las esperanzas de su ditado* I, 37). Aber seine Ansprüche bleiben bestehen (*puedo venir a ser papa, cuanto más gobernador* I, 47). Dem Domherrn gegenüber tut er, als ob er lediglich seiner Familie wegen bedauere, noch nicht gobernador geworden zu sein (*podían esperar ver entrar a su padre ... hecho gobernador* I, 47). Er nagt von neuem an Don Quijote (*yo le prometo que no me falte a mí habilidad para gobernar* I, 50). Er vertröstet nach der erfolglosen Ausfahrt seine Frau (*me veréis presto conde o gobernador* I, 52). Der Sobrina erklärt er voll Herrschergefühl, was eine Insel ist (*no es de comer, sino de gobernar* II, 2), fordert von seinem Herrn baldige Herrschaft (*la isla que yo no gobernase con los años que tengo, no la gobernaré con los años de Matusalén* II, 3). Dann spielt er auch wieder den Verzichtenden gegenüber Sansón Carrasco (*quizá mejor me sabrá el pan desgobernado, que siendo gobernador* II, 4), während er seiner Frau die zweite Ausfahrt gerade durch den Hinweis auf die Sicherheit des gobierno schmackhaft machen will (*si no pensase verme gobernador, aquí me caería muerto* II, 5). Er verschmäht es nicht, das Herrschaftsversprechen seines Herrn zu Erpressungen auszunützen (*en cuanto a satisfacerme a la promesa de darme el gobierno de una ínsula, sería justo que se me añadiesen otros seis reales* II, 28). Dem Hauskaplan des Herzogspaares gegenüber prahlt Sancho «*que no le faltarán ínsulas que gobernar*» (II, 32). Als ihm aber die vom Herzogspaar in Aussicht gestellte vermeintliche Insel gefährdet erscheint, spielt er wieder den Resignierten (*podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo que no Sancho gobernador* II, 33). Sicher des herzoglichen Versprechens, lehnt er aus Herrscherbewußtsein die Entzauberung Dulcineas durch Selbstgeißelung ab (*no*

solamente piden que se azote un escudero, sino un gobernador II, 35). Ja noch selbstbewußter sagt er: «*después que tengo humos de gobernador se me han quitado los vaguidos de escudero*» (II, 37). Als er auf dem Holzpferd Clavileño reiten soll, spielt er auf seine bevorstehende Gobernador-Würde an (*¿y qué dirán mis insulanos, cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos?* II, 41). Nachdem sich aber auf seinem imaginären Luftritt seine Anschauungen angeblich kosmisch geweitet haben, tut er irdische Herrschaft erhaben ab (*se templó en parte en mí la gana ... de ser gobernador* II, 42). Als er wirklich zur Herrschaft kommt, wird er kleinlaut (*yo no sé más de gobiernos de insulas que un buitre* II, 44). Als er seine schlechten Erfahrungen mit der Herrschaft gemacht hat, ruft er aus: «*Yo no nací para ser gobernador*» (II, 53). Zerknirscht kommt er zum Herzogspaar zurück mit der Erkenntnis «*que no se ha de dar nada por ser gobernador*» (II, 55). Dennoch fragt der Unverbesserliche den wundertätigen Zauberkopf in Barcelona: «*¿por ventura, cabeza, tendré otro gobierno?*» (II, 62). Aber er ist auch durch seine Gobernador-Erfahrungen geläutert: Dem Don Antonio Moreno erzählt er: «*Aprendí a despreciar todos los gobiernos del mundo*» (II, 62). Die Frage an den Zauberkopf und die Don Antonio Moreno abgegebene Erklärung sind keine Widersprüche. Denn: «*Sancho aunque aborrecía el ser gobernador, todavía deseaba volver a mandar y a ser obedecido*» (II, 63). Nach der Besiegung des Don Quijote noch meint Sancho: «*Yo que dejé con el gobierno los deseos de ser más gobernador, no dejé la gana de ser conde*» (II, 65). Aber diese «gana» beherrscht ihn eben nicht mehr im Sinne der ursprünglichen Habgier. Und deshalb kann dieses Begleitmotiv mit der Gesamtmelodie des Romans in ein versöhnliches Finale ausklingen: «*Cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie, no estoy triste*» (II, 66).

Das Gegenmotiv, das Motiv der Umkehr ist genau so entwicklungsfähig und mit dem Roman entwickelt, wenn es auch die großen Schwankungen von Habgier — Verzicht — Größenwahn — Läuterung — gemäßigtem Streben — Zufriedenheit des Gobernadormotivs nicht widerspiegelt. Das Umkehrmotiv klingt immer dann an, wenn es für Sancho schlecht steht, zum ersten Male nach seiner Prellung. Da schlägt er seinem Herrn vor «*volvernos a nuestro lugar ahora que es tiempo de la siega y de entender en la hacienda*» (I, 18). Als sein Herr die unwirtliche Sierra Morena zum Aufenthalt erkiest, da steht Sanchos Entschluß fest: «*Desde aquí me quiero volver a mi casa y a mi mujer y a mis hijos*» (I, 25). Wenn sich aus dem Micomicona-Abenteuer keine Vorteile ergäben, beschließt

er *«volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo»* (I, 32). Eine Versuchung bedeuten für ihn die Worte des Escudero del Bosque: *«tengo propuesto y determinado de dejar estas borracherías de estos caballeros y retirarme a mi aldea y criar mis hijitos»* (II, 13). Und schon tritt er nach seiner Verprügelung wegen des Eselschreies vor seinen Herrn: *«Harto mejor haría yo en volverme a mi casa y a mi mujer y a mis hijos y sustentarla y criarlos»* (II, 28). Da ihn Don Quijote indessen immer wieder zurückzuhalten versteht, nimmt er sich nach der unangenehmen Wasserfahrt im «Barco encantado» vor, seinen Herrn heimlich zu verlassen: *«buscaba ocasión de que sin entrar en cuentas ni en despedimientos con su señor, un día se desgarrase y se fuese a su casa»* (II, 30). Aber auch dieses Motiv hat sein versöhnliches handlungsbedingtes Finale. Als es Sancho im üppigen Schlosse des Herzogspaares recht gut geht, da besinnt er sich auf sich selbst und sagt zur Herzogin: *«Días ha que había de haber dejado a mi amo; pero ... no puedo más ... y es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón»* (II, 30).

Die künstlerische Erkenntnis, daß das Sancho-Thema, wie es in diesen zwei Motiven greifbar ist, lediglich eine Art Begleitung zum Quijote-Thema bildet, hilft auch zur richtigen Interpretation des Romans, weil dadurch die sekundäre Rolle Sanchos deutlich und die Auffassung, daß Don Quijote und Sancho gleichberechtigte Helden des Romans seien, zerstört wird. Das ganze Sancho-Problem ist mit den zwei Motiven eingefangen: Herrschsucht und Gier nach Besitz treiben den Sancho anfänglich, seinem Herrn zu folgen, bis er schließlich zur Herrschaft gelangt und erkennt, daß Herrschen eine schwere Aufgabe bedeutet. Nunmehr dient er seinem Herrn weniger interessiert. Sein Interesse veranlaßt ihn auch zu den Umkehrdrohungen, bis er den menschlichen Wert Don Quijotes ganz erfaßt und sich deshalb in keiner Lage mehr von ihm trennen will.

Aber nicht nur die Ideen des Don Quijote, die freien wie die handlungsgebundenen, sind motivartig festgehalten. Die Handlung selbst hat ein Motiv, das sie stützt, nährt, entwickelt und verwickelt und ihren vorzeitigen Abbruch hindert: das Verzauberungsmotiv.[1]) Dieses steht ausschließlich im Dienste der Handlungsführung. Der ganze Don Quijote wäre nach der Bücherverbrennung (I, 7) schon zu Ende, wenn der Hidalgo nicht glaubte, daß tatsächlich ein Zauberer seine Bücher verbrannt und seine Bibliothek verhext hätte. Gerade dieser Glaube aber veranlaßt ihn, dem Zauberer zum Trotz auf

1) Wenn wir die Analogie der Musik beibehalten wollen, so wäre dieses Situationsmotiv nur einem stets wiederkehrenden Leitmotiv der Oper, nicht einem solchen der „thematischen Arbeit" vergleichbar.

neue Abenteuer auszuziehen und diesen neuen Feind hinter allen möglichen Abenteuern zu vermuten: Zauberei ist bei dem Maritornes-Abenteuer im Spiele, der handfeste Maultiertreiber ist ein verzauberter Mohr (I, 17), Zauberei steckt hinter der Prellung Sanchos (I, 18), der Zauberer *(este maligno que me persigue)* hat angebliche Kriegsheere in Schafherden verwandelt (I, 18), er läßt Dorotea nicht als Prinzessin erscheinen (I, 37 und I, 46), er veranlaßt Don Quijotes Fesselung (I, 43). Die ganze Venta erscheint dem Ritter verzaubert (I, 45); in den Käfig gesperrt, zweifelt er nicht an seiner eigenen Verzauberung (I, 47), Zauberer vermutet er hinter den ihn begleitenden Personen, die nur deren Gestalt angenommen hätten, um ihn zu verblüffen (I, 48), seine Käfigverzauberung hält er für eine n e u e Zauberart (I, 49). Er zweifelt nicht, daß ein Zauberer seine Taten aufgeschrieben (II, 2) und gedruckt hat (II, 3), Dulcinea hält er seit der Finte Sanchos (II, 10) für verzaubert. Sein Zaubererfeind hat dem Spiegelritter die Gestalt des Sansón Carrasco verliehen, damit er, Don Quijote, ihn nicht töte (II, 14 und II, 16), Sanchos Lüge, Zauberer hätten weichen Käse in seinen Helm gezaubert, erscheint Don Quijote glaubhaft (II, 17). In seinem Glauben an Verzauberungen (besonders an die Verzauberung Dulcineas) wird er bestärkt durch seine Visionen in der Höhle des Montesinos (II, 23); die wirklichen Sagengestalten (Melisendra) wähnt er durch Zauberer in Puppen verwandelt (II, 26). Zwei Zauberer bekämpfen sich bei dem Abenteuer des Barco Encantado, der eine schickt ihm den Kahn, der andere wirft ihn um (II, 29). In dieser Zauberatmosphäre glaubt endlich auch Sancho dank der Überredungskunst der Herzogin an die von ihm einst selbst inszenierte Verzauberung der Dulcinea (II, 33). Mit seinem Herrn glaubt er an die Realität des Zauberspuks (II, 35) und an die Notwendigkeit der Entzauberung der Dulcinea durch 3030 Geißelhiebe (II, 35). An der Verzauberung der Trifaldi und ihrer bärtigen Frauen (II, 40) zweifelt Don Quijote so wenig, wie an dem Zauberpferd (II, 41). Die verblüffende Stimmähnlichkeit des Mayordomo mit der Trifaldi erklärt er sich ebenfalls mit Zauberertäuschung (II, 44). Die mit Schellen behängten Katzen, die ihm Altisidora ins Zimmer hetzt, sind für Don Quijote Zauberspuk (II, 46). Daß sein Gegner im Kampfe in der Gestalt des Lakaien Tosilos erscheint, dünkt ihm nach den Erfahrungen mit dem Spiegelritter nichts Außergewöhnliches (II, 57). Zauberer vermutet Don Quijote anfänglich hinter dem Netz der schönen Schäferinnen (II, 58). Eine Erscheinung wie Don Antonio Morenos Zauberkopf ist Don Quijote etwas Selbstverständliches (II, 62). Bei solchen Dingen, wie dem Zauberkopf, stutzt auch Sancho. Er überzeugt sich am Ende des Romans ganz vom Zauberglauben seines Herrn, zumal er vor allem die technischen Vollkommenheiten der Galeeren (II, 63), die

wunderbare Besiegung seines Herrn durch den Mondritter (II, 64) und die scheinbare Auferweckung der Altisidora (II, 70) für eitel Zauberei hält, was ihn noch mehr bestärkt, an der Entzauberung der Dulcinea, wenn auch betrügerischerweise, mitzuwirken.

So verschieden diese acht betrachteten Motive unter sich sind als Motive der Charakterisierung und Motive der Handlungsführung, als Motive des Stils und Motive der Konzeption, als die Romanhandlung beherrschende, begleitende und bedingende Motive, als Stimmungsmotive und als Situationsmotive, sie stehen alle im Dienste einer künstlerischen Absicht, im Dienste der leitenden Ideen des Romans, mithin im Dienste der Komposition des „Don Quijote".[1]) Alle Kritiker, die sich mit der Komposition des Don Quijote befaßt haben, von Vicente de los Ríos angefangen bis Juan Valera und Menéndez y Pelayo, haben entschieden das Überwiegen des Gedanklichen und Stimmungsmäßigen im „Don Quijote" zum Nachteil der eigentlichen „Handlung" betont. Die Annahme einer Architektonik des Romans wurde von jeher mit guten Gründen abgelehnt. Aber deshalb das andere Extrem der kompositorischen Unbekümmertheit anzunehmen, wie es auf Schritt und Tritt beispielsweise aus dem Kommentar von Clemencín hervorleuchtet, ist durchaus keine logische Notwendigkeit. Es freut mich zu sehen, daß neuerdings Castro bei Cervantes stark bewußtes Schaffen annimmt. In dieser Richtung liegt meine Feststellung. Die wie verschiedene Farbenbänder durch den Roman gelegten Motivketten geben dem „Don Quijote" ohne Zweifel eine eigene Gesetzlichkeit, eine greifbare Form, die ihn scharf von der losen Aneinanderreihung der Erlebnisse und Episoden der Schelmenromane wie von der ziellosen Situationsverwicklung der Schäferromane unterscheidet. So scheint mir denn durch die Erhärtung und Begründung von „Motiven" im „Don Quijote" eine hinreichend wichtige ästhetische Erkenntnis für die künstlerische Verbindung von Idee, Stil und Handlung im „Don Quijote" gegeben, eine Erkenntnis, die dazu geeignet sein mag, das Märchen von der kompositionellen Unbekümmertheit des Romans zu erschüttern und seine literarhistorische Bedeutung auch nach der rein formalen Seite hin stärker zu stützen. Bevor wir aber das Moment der Komposition durch andere Argumente erhärten und beleuchten, müssen wir zunächst nach weiteren stilistischen Individuationen der großen Ideen des Romans Ausschau halten.

---

1) Das ist am besten durch den Vergleich mit motivartigen Situationswiederholungen zu ersehen, die sich ohne Absicht aus der Fülle des Stoffes ergeben, z. B. die verhältnismäßig stereotype Angriffspose des Don Quijote (I, 3, 4, 8, 9, 18, 19, 21, 22, 30, 44, 52; II, 17, 58); Steinhagel seiner Feinde (I, 3, 18, 22; II, 11, 27); Versuchungen der Liebe (I, 16, 43; II, 44, 48, 70) usw.

DIE ANTITHESE

Nächst den Leitmotiven steht im Dienste der Ideengestaltung das Stilmittel der Antithese. Alle Kommentatoren haben von jeher auf die makrokosmische Ausdeutungsmöglichkeit des Gegensatzes Don Quijote-Sancho hingewiesen und haben darin die Gegensätze: Ideal und Wirklichkeit, Gott und Welt, Geist und Fleisch, Dichtung und Wahrheit usw. erblickt. Keiner fand es für nötig, auf die Nuancen hinzuweisen, die diese eine Antithese, dieser Haupt- und Grundkontrast im Laufe des Romans erfährt. Als wir die Sanchomotive lediglich als Begleitmotive zu dem Thema „Don Quijote" faßten, haben wir über die antithetische Fassung dieser beiden Personen schon ausgesagt, daß sie insofern milde ist, als Sancho trotz seines Gegensatzes zu Don Quijote auch seine harmonische Ergänzung ist. Und weil Cervantes diesen Gegensatz so empfindet, ist auch seine stilistische Formung der Antithese Quijote-Sancho, soweit er sie subjektiv, als Autor und Betrachter gibt, milde, d. h. der gedankliche Gegensatz ist sprachlich verwischt, ein strenger Parallelismus der Glieder, jede rhetorische Note ist vermieden, der Gegensatz wird vielmehr unaufdringlich, oft chiastisch, meist mit Verwischung des gegensätzlichen Parallelismus erzielt. Diese Feststellung bestätigt nebenbei bis zu einem gewissen Grade die Auffassung Voßlers (Deutsche Literaturzeitung 1924 Nr. 31, Besprechung von De Lollis, Cervantes reazionario, Spalte 2151/52): „Den Zwiespalt dieser Mächte (Ideal und Wirklichkeit) erfährt er (Cervantes) aber keineswegs als eine seelische Zerrissenheit des eigenen Gemütes in sich selbst, sondern als einen greifbaren Mißstand der objektiven Welt." Wir müssen in der Tat, um hinter den Sinn der Cervantinischen Antithese zu kommen, ihre Formungen im Munde des Cervantes und im Munde seiner Personen (objektive Welt für ihn) unterscheiden.

Ein paar Beispiele also zunächst für die beschauliche seelisch ausgeglichene Antithese, mit der Cervantes auf die Gegensätze zwischen Don Quijote und Sancho hinzuweisen pflegt, auf das Thema: «*la locura del amo y la simplicidad del criado*» (I, 30). Als der wache Sancho und der schlafwandelnde Don Quijote nach dem Blutbad unter den Weinschläuchen den vermeintlichen Riesenkopf suchen, da bemerkt Cervantes: «*y estaba peor S a n c h o despierto que s u a m o* (nicht streng antithetisch *Don Quijote*) *durmiendo*» (I, 35). Ebenso heißt es, als einmal im Walde übernachtet werden muß: «*cuanto fué de pesadumbre para S a n c h o no llegar a poblado, fué de contento para s u a m o dormir al cielo descubierto*» (II, 10). Die nächtliche Ankunft in Toledo, wo Don Quijote seine Dulcinea zu finden hofft, Sancho aber als Lügner entlarvt zu werden fürchtet,

ist günstiger Anlaß die Verfassung von Herrn und Diener in einen Satz zu kleiden, dessen Kern die antithetische Begründung ihrer Aufregung bringt (1), dessen Schale aber die gleiche, verbindende Tatsache dieser Aufregung konstatiert (2): «*descubrieron la gran ciudad del Toboso* (2), *con cuya vista se alegraron los espíritus a Don Quijote* (1), *y se le entristecieron a Sancho* (1); ... *el uno por verla* (1) *y el otro por no averla visto* (nicht *verla*) *estaban alborotados* (2)» (II, 8). Stilistisch genau so zu bewerten ist die Stelle, welche die Rückkehr der Helden zu ihren Tieren nach dem Abenteuer des «Barco encantado» verdeutlicht: «*Asaz melancólicos y de mal talante llegaron* (2) *a sus animales caballero y escudero, ... Don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores* (1) *y Sancho en los de su acrecentamiento* (1)» (II, 30).

So mild kann die Form der Antithese bei der Gegenüberstellung Don Quijotes und Sanchos werden, daß ihre Glieder gar nicht mehr als Kontraste empfunden werden:

«*Se partieron los dos ... Don Quijote desarmado y de camino, Sancho a pie por ir el rucio cargado con las armas*» (II, 65) oder schwächer: «*Don Quijote con intrépido corazón se estuvo quedo, y Sancho Panza se escudó con las ancas de Rocinante*» (beim Stierabenteuer II, 58) oder noch schwächer (mit Platzwechsel der Subjekte, chiastisch): «*Levantóse en pie Don Quijote (y puso mano a la espada) y Sancho se agazapó debajo del rucio*» (II, 68), oder: «*El (Don Quijote) por disculpa bastantísima a su parecer, ser costumbre de los caballeros andantes dormir por los campos ... (y con esto) se desvió un poco del camino bien contra la voluntad de Sancho, viniéndosele a la memoria el buen alojamiento que había tenido en el castillo de Don Diego*» (II, 19).

Verfolgen wir endlich noch das öfter wiederkehrende Thema der Nachtruhe von Ritter und Knappen. Seine gegensätzliche Gestaltung erfolgt in dem an den bisherigen Beispielen festgestellten Sinn:

«*Toda aquella noche no durmió Don Quijote pensando en su señora Dulcinea ... No la pasó así Sancho Panza, que como tenía el estómago lleno, ... de un sueño se la llevó toda*» (I, 8). Don Quijote + Gerund neben Sancho Panza + Relativsatz. Oder:

«(Don Quijote) *pasó (la noche) en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela. Sancho Panza ... durmió, no como enamorado desfavorecido, sino como hombre molido a coces*» (I, 12). Nichtparallelismus erzeugt durch *Don Quijote pasó ... a imitación* neben *Sancho Panza durmió ... como.*

«*Sancho pasó la noche penosamente, porque el varapalo se hacía más sentir ..., Don Quijote la pasó en sus continuas memorias*»



(II, 28). *Penosamente* + langer Kausalsatz steht neben *en sus continuas memorias.*

«(Sancho) *pasó aquella (noche) durmiendo y su amo* (nicht Don Quijote!) *velando*» (II, 67).

«*Sancho que había merendado aquel día, se dejó entrar de rondón por las puertas del sueño; pero Don Quijote, a quien desvelaban sus imaginaciones mucho más que la hambre, no podía pegar sus ojos*» (II, 60). Verwischter Gegensatz durch verschieden starke Bilder: *entrar por las puertas del sueño — no poder pegar los ojos.* Oder es handelt sich, wie bei den obigen Beispielen, um Kern (1) und Schale (2) des Satzes (die Schale verbindet die trennenden Antithesen des Kerns):

«*Dos tontos, los cuales* (2), *el uno durmiendo a sueño suelto* (1), *y el otro velando a pensamientos desatados* (1) *les (2) tomó el día y la gana de levantarse*» (II, 70). Oder humorgemilderte Verkettung:

«*Cumplió Don Quijote con la naturaleza durmiendo el primer sueño sin dar lugar al segundo; bien al revés de Sancho, que nunca tuvo segundo, porque le duraba el sueño desde la noche hasta la mañana*» (II, 68).

Anders wird die Sache, wenn sich Don Quijote und Sancho nicht durch das Medium des Autors, sondern in direkter Rede in ihrer Gegensätzlichkeit zu erkennen geben. Da wird die Antithese schroffer; denn subjektiv empfinden sich Herr und Diener als die denkbar größten Kontraste, und sie sind stolz darauf, jeder den anderen für verrückt haltend, sich ständig Opposition zu bereiten. Sancho vor allem ist der Frondeur. Jede Anordnung, jede Frage seines Herrn reizt ihn zum Widerspruch, und wenn er diesen nicht immer ganz schroff formuliert, so liegt das lediglich an seiner diplomatischen Schläue. Sachlich ist er der Geist, der stets verneint. Fragt Don Quijote, ob er in der Nähe Dulcineas nicht einen wundersamen Duft gekostet, so betont er (obwohl er sie gar nicht sah), er habe nur Schweiß gerochen:

«(Don Quijote): *¿No sentiste un olor sabeo, una fragrancia aromática? — Lo que sé decir, dijo Sancho, es que sentí un olorcillo algo hombruno*» (I, 31).

Bezeichnet Don Quijote ein unangenehmes Ereignis als «encantamento», so höhnt ihn Sancho mit seiner „Prellung", bei der ihn sein Herr im Stiche gelassen:

«(Don Quijote): *Todo cuanto aquí sucedía, eran cosas de encantamento ... Todo lo creyera yo, respondió Sancho, si también mi manteamiento fuera cosa dese jaez*» (I, 37).

Erklärt Don Quijote einer Erzählung lauschen zu wollen, so zieht Sancho ein umfangreiches Essen vor:

«(Don Quijote): *Yo de mi parte os oiré, hermano, de muy buena gana — Saco la mía (sc. blanca), dijo Sancho, que yo a aquel arroyo me voy con esta empanada, donde pienso hartarme por tres días*» (I, 50).

Preist Don Quijote das Rittertum, so setzt ihm Sancho boshaft das Mönchtum als besser entgegen:

«(Don Quijote): *Religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria. Sí, respondió Sancho; pero yo he oído decir que hay más frailes en el cielo*» (II, 19).

Dem begeisterten Einverständnis seines Herrn für den Zauberritt auf Clavileño setzt Sancho seine radikale Abneigung entgegen:

«(Don Quijote): *Eso haré yo de muy bueno grado y de mejor talante. — Eso no haré yo, dijo Sancho, ni de malo ni de buen talante*» (II, 41).

Aber Sancho braucht gar keinen Wortstreit mit seinem Herrn zu haben. Er benützt alle Gelegenheiten, um den idealistischen Standpunkt seines Herrn dadurch zu verhöhnen, daß er ihm mit einer gewissen Wollust das Materielle, Handgreifliche, Konkrete gegenüberstellt. Sein Herr hat ihm von den frugalen Mahlzeiten der Ritter erzählt, da formuliert ihm Sancho auch schon seine Folgerung: «*Yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced que es caballero y para mí, las proveeré, pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia*» (I, 10). Oder: «*Vuesa merced coplee cuanto quisiere, que yo dormiré cuanto pudiere*» (II, 68). Während Don Quijote neugierig den rasenden Cardenio nochmals aufsuchen will, um die durch einen Tobsuchtsanfall unterbrochene Geschichte weiter zu hören, macht ihn Sancho auf die viel wahrscheinlichere Fortsetzung des Angriffs des Tollen aufmerksam:

«*Le (a Cardenio) vendrá en voluntad de acabar lo que dejó comenzado, no de su cuento, sino de la cabeza de vuestra merced y de mis costillas*» (I, 25).

Mit demselben «no-sino» bringt er seinen Lieblingshohn an:

«*No hay encantamento alguno, sino molimiento*» (I, 37).

Mit einem «sí — pero no» ärgert er seinen Herrn, der ihm wegen des unzeitgemäßen Eselschreies Vorwürfe macht, mit dem Vorwurf der Feigheit:

«*Yo pondré silencio en mis rebuznos, pero no en dejar de decir que los caballeros andantes huyen*» (II, 28).

Wird ihm etwas empfohlen, das ihm paßt, setzt Sancho geschickt seinen Diensteifer in Gegensatz zum Befehl:

«*Menos tardaré yo en obedecer que vuestra señoría en mandar*» (II, 32).

Schließlich wird Sancho die antithetische Pointe zur zweiten Natur. Als er die Annahme von Geld im Herzogsschlosse rechtfertigen will, sagt er großartig zu seinem Herrn: «*no siempre hemos de hallar castillos donde nos regalen, que tal vez toparemos con algunas ventas, donde nos apaleen*» (II, 58). Nach Don Quijotes Niederlage in Barcelona sucht der gute Sancho seinen Herrn mit eindringlichen Gegensätzen zu trösten: «*yo soy el más perdidoso, aunque es vuestra merced el más malparado*» (II, 65) und ferner: «*tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias, como alegría en las prosperidades*» (II, 66).

Nicht nur seinem Herrn gegenüber, dessen antithetischem Ritterstil er den seinen assimiliert, gebraucht Sancho solche Kontrastformeln, sondern auch sonst, wo es ihm aus Würdigkeitspose auf Pointen ankommt. Beim Herzogspaar beklagt sich Sancho über das Einseifen mit Schmutzwasser: «*que a él (Don Quijote) le laven con agua de angeles y a mí con lejía diablos*» (II, 32). Seiner Frau Teresa kündigt er die zweite Ausfahrt an: «*no vamos a bodas, sino a rodear el mundo*» (I, 5). Endlich meditiert Sancho in Gegensätzen, so, als er in die Grube gefallen ist und große Angst aussteht: «*Allí* (= Höhle des Montesinos) *vió él (= Don Quijote) visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí ... sapos y culebras*» (II, 55).

Don Quijote selbst ist natürlich der Lehrmeister Sanchos in solchen Antithesen. Denn er empfindet sich umgekehrt als den bewußten idealen Gegensatz zu Sancho, zur Welt, zu allem Banalen, Realen, Unritterlichen. Daher seine ständige gegensätzliche Abrechnung mit Sancho:

«*Acómodate tú donde quisieres, que los de mi profesión mejor parecen velando que durmiendo*» (I, 11).

«*Veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo*» (I, 25).

«*Si ven que tu eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra*» (II, 31).

«*Si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento*» (II, 2).

«*No porque yo diga que ni he visto ni hablado a la señora de mi alma, has tú de decir también que ni la has hablado ni visto*» (II, 9).

«*Yo velo, cuando tu duermes, yo lloro, cuando cantas, yo me desmayo de ayuno, cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto*» (II, 68).

Auch dritten gegenüber stellt Don Quijote Sanchos Versagen als Gegensatz zu seiner Pflicht und Aufgabe hin:

«*Mi escudero ... mejor desata la lengua para decir malicias, que ata y cincha una silla para que esté firme*» (II, 30).

Aber hier ist der Gegensatz etwas abgemildert durch den Humor des Wortspiels ähnlich dem Fall, wo Don Quijote von dem Galeerensklaven sagt:

«*No era mucho que quien llevaba tan atadas las manos tuviese algún tanto suelta la lengua*» (I, 22).

Das ist eine preziöse Art, deren Pointen Don Quijote gern übertreibt:

«*Yo soy contento de esperar a que ría el alba, aunque yo llore lo que ella tardare en venir*» (I, 20).

Diese Preziosität wird schließlich dem Don Quijote zur Form, amalgamiert sich mit seinem Ritterstil und veranlaßt ihn zu jenen antithetischen Formulierungen, die Gegensätze um jeden Preis wollen, denen objektiv gewertet, eine komische Note innewohnt, die dem Leser ein Lächeln abnötigen. So schimpft Don Quijote den Sancho:

«*Truhán moderno y majadero antiguo*» (II, 31), oder
er erklärt dem in seinen Hoffnungen enttäuschten Sancho:

«*No son aventuras de insulas, sino de encrucijadas*» (I, 10).
oder er sagt von sich selbst:

«*Volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión*» (I, 25).

«*Viva la memoria de Amadís y sea imitado de Don Quijote de la Mancha*» (I, 26).

«*Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible*» (II, 17).

Er apostrophiert Rocinante:

«*¡O caballo tan extremado por tus obras cuan desdichado por tu suerte!*» (I, 25).

Je theatralischer die situationsbedingte Pose, desto gesuchter Don Quijotes Kontraste. Als die Freunde des Grisóstomo die vermeintliche Mörderin Marcela verfolgen wollen, legt er sein Veto ein:

«*(Marcela) en lugar de ser seguida y perseguida sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo*» (I, 14).

Nach seiner Niederlage formuliert er die Ehrenerklärung:

«*Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos, y ahora cuando soy escudero pedestre acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa*» (II, 66).

Dem Bauern Juan Haldudo, der dem Bauernjungen Andreas Abzüge für Schuster und Arzt machen will, verbietet er dies hochtrabend:

«Si él rompió el cuero de los zapatos ... vos le habéis rompido el de su cuerpo; y si le sacó el barbero sangre, estando enfermo, vos en sanidad se la habéis sacado» (I, 4).

Preziöse Antithesen sind auch die Formen der quijotesken Galanterie:

«No es justo que esté arrodillada a mis pies la que yo tengo en mi alma» (I, 36). Besonders, wenn es sich um Dulcinea handelt:

«No le mana eso que decís (sagt er den Kaufleuten aus Toledo), *sino ambar y algalia ... y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama»* (I, 4), ferner:

«Para sola Dulcinea soy de masa y de alfeñique y para todas las demás soy de perdernal; para ella soy miel, y para vosotras acibar» (II, 44), oder:

«Por una parte me acosa y fatiga el deseo de ver a mi señora, por otra me incita y llama la prometida fe y la gloria» (I, 31).

Dieser preziöse Verehrer der Dulcinea erfährt den Schmerz, daß er Dulcinea in eine häßliche Bäuerin verwandelt wähnt, und nun wird der Ton der Antithese echt und bis zum schmerzvollen Wimmern gesteigert:

«Halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas y finalmente de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago» (II,32).

Diese affektische Höchststeigerung der Antithese des Don Quijote hat aber unverkennbar bis in den Rhythmus hinein auch den gleichen rhetorischen Einschlag, wie seine oratorisch-gewaltsamen Gegensätze, die er in grandios durchgeführten Rednerthemen aufweist über das goldene Zeitalter und die Unvollkommenheit der eigenen Zeit (I,11), über Waffen und Wissenschaft (I,37/38), Rittertum und Mönchtum (I,13, II,17 und II,58), fahrende Ritter und Hofritter (II,6 und II,18). Hier wird dem Don Quijote seine Antithese zu einer didaktischen Manie, und er beruhigt sich nicht mit Gegensätzen im Sinne seines Themas, sondern er konstruiert solche nach allen Richtungen. So sieht er z. B. in seiner Rede über Waffen und Wissenschaft den Wandel vom armen Studenten zum wohlbestallten Beamten bis in die Form hinein genau so wie den vermeintlichen Wandel der Dulcinea in eine Bäuerin, wenn er sagt: *«trocada su hambre en hartura, su frío en refrigerio, su desnudez en galas, y su dormir en una estera en reposar en holandas y damascos»* (I, 37). Von Don Quijotes antithetisch behandelten Themen sind nun zwei wirkliche Reden, das von der *edad de oro* (I, 11) und das von den *armas y letras*

(I, 37/38). Diese Themen mußten so behandelt werden und wurden vom ganzen Humanismus so behandelt, wenn auch im Munde des Don Quijote die Antithese gesteigert wird. Werfen wir daher lieber einen Blick auf seine Rhetorik innerhalb der Konversation, wenn er auf Themen kommt, die ihm besonders am Herzen liegen.

Mönchtum und Rittertum, ein typisches Thema der Konversation für ihn, veranlaßt zu Formulierungen, wie den folgenden:

«*Los religiosos en toda paz y sosiego piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden*» (I, 13);

«*Ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano*» (II, 58).

Auch hier erzeugt die große Antithese des Themas immer wieder kleinere innerhalb des Themas. So erscheint auch mancher Heiliger selbst als Ritter, und St. Paulus ist dem Don Quijote ein «*caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte*» (II, 58). Oder Rittertum ist bis zu einem gewissen Grad Heiligkeit (Beispiel siehe oben!): «*Religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria*» (II, 8). Solche oder ähnliche Behauptungen führen dann wieder zur Umkehrung der Antithese bei Sancho: «*más vale ser humilde frailecito de cualquier orden que sea, que valiente y andante caballero: más alcanzan con Dios dos docenas de diciplinas que dos mil lanzadas*» (II, 8).

Nehmen wir das Thema: „Fahrender Ritter und Hofritter", so treten uns allenthalben die nämlichen schroffen Formulierungen entgegen:

«*El buen paso, el regalo y el reposo allá se inventó para los blandos cortesanos, mas el trabajo, la inquietud y las armas sólo se inventaron ... para ... caballeros andantes*» (I, 13). Oder:

«*Mejor parece un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado, que un cortesano caballero requebrando a una doncella en las ciudades*» (II, 17). Oder:

«*Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros; y caballeros altos hay que parece que a posta mueren por parecer hombres bajos; aquellos se levantan o con la ambición o con la virtud; estos se abajan o con la flojedad o con el vicio, y es menester ... distinguir estas dos maneras de caballeros tan parecidos en los nombres, y tan distantes en las acciones*» (II, 6). Ähnlich sagt er:

«*Más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado*» (II, 32).

Hier die Beispiele häufen, hieße Eulen nach Athen tragen. Bemerkt sei nur noch, daß Cervantes Nebenpersonen mit didaktischem Gehaben diesen Stil nachahmen läßt, so Marcela, Cardenio, Dorotea,

Sansón Carrasco.[1]) Die meisten Nebenpersonen lernen aber von Don Quijote eine andere Antithese, nämlich die, welche klarmacht, daß man nicht das Normale, Erwartete, Durchschnittliche darstellt, sondern etwas Besonderes, Unerwartetes, Auffallendes, Individuelles. (Beim Ausgangspunkt Don Quijotes ist auch hier Ideal und Wirklichkeit kontrastiert.) Typus: «*No soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes*» (II, 32).

Mit dem gleichen Typus tritt auch die Umwelt wohlwollend-scherzhaft dem Don Quijote entgegen. In Barcelona begrüßt man ihn: «*Bien sea venido el valeroso Don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo . . ., sino el verdadero, el legal y el fiel*» (II,61). Didaktisch erklärt Andreas: «*mi amo no es caballero, . . . es Juan Haldudo el rico, el vecino del Quintanar*» (I,4). Die Benediktiner geben bekannt: «*No somos endiablados ni descomunales, sino dos religiosos de San Benito*» (I,8). Die Dueña Rodríguez besänftigt den Don Quijote: «*yo no soy fantasma ni visión . . ., sino Doña Rodríguez*» (II, 48). Ana Felix unterstreicht: «*cristiana soy, y no de las fingidas y aparentes, sino de las verdaderas y católicas*» (II, 63). Der Räuberhauptmann Roque Guinart tröstet: «*No habéis caído en las manos de algún cruel Osiris, sino en las de Roque Guinart*» (II, 60). Der Capitán Cautivo beschwichtigt wegen der in seiner Begleitung befindlichen Zoraida: «*Mora es en el traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana*» (I, 37).

Kehren wir von der Sprache einzelner Personen zu der Erzählersprache des Autors zurück! Auch sie kennt die pointierte Antithese. Aber diese steht dann nicht im Dienste der Hauptidee: Don Quijote und Sancho, sondern in dem anderer, sei es didaktisch, sei es komisch gefärbter Gegensätze, wie Weisheit und Narrheit Don Quijotes: «*lo que hablaba, era concertado, elegante y bien dicho y lo que hacía disparatado, temerario y tonto*» (II, 18). Oder: Ruhiges Leben, fahrendes Rittertum: «*había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante*» (I, 5). Lachen und Weinen: «*él* (Andreas) *se partió llorando y su amo se quedó riendo*» (I, 4). Schließlich Ideal und Wirklichkeit in gesteigert komischer Beleuchtung: Don Quijote und Maritornes: «*La moza forcejaba por desasirse y Don Quijote trabajaba por tenerla. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales; los cabellos que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro ...*

1) Auch beispielsweise Ambrosio «*ya que déis el cuerpo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido, que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumplais como indiscreto*» (I, 13) oder Sansón Carrasco «*el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron*» (II, 13).

y el aliento que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático» (I, 16). Von hier aus ist nur noch ein Schritt zu der Komik unerwarteter Gegensätze wie: «*al descalzarse se le soltaron* (a Don Quijote) *no suspiros, ni otra cosa que desacreditasen la limpieza …, sino hasta dos docenas de puntos de una media*» (II, 44).

Dieser Fall führt uns zwanglos zu einer neuen Frage, nach Vorkommen und Sinn der Verbindung des Abstrakten mit dem Konkreten in unserem Roman.

ABSTRAKT-KONKRETE FÜGUNGEN

Abstrakt-konkrete Verbindungen oder richtiger: die Vereinigung von ungleichwertigen Begriffen, die ihrer Wortnatur nach Gegensätze bedeuten, kommen, wie überall, so auch in der spanischen Literatur vor und neben dem „Quijote" vor. «*Un inconveniente es causa é puerta de muchos*», liest man in der Celestina (II), «*cuita y dolor*» im Amadís (I, 4), «*me partí de mi tierra y aun de mi reputación*» in Montemayors Diana (II), «*despidiéronse los dos …, él con lágrimas …, ella con admiración*» in Cervantes' Española Inglesa. Der stilistische Sinn, den diese Fügungen haben, kann mannigfacher Art sein. Im „Don Quijote" sind diese Verbindungen sicherlich ein Abglanz der Idee: Wirklichkeit (Konkretum) und Ideal (Abstraktum) zur Harmonie geeint (Konjunktion, Copula, y). Diese Deutung dürfte um so mehr einleuchten, als diese Fügungen im „Quijote" eine auffallende Häufigkeit des Vorkommens erreichen. Da auf diesen Punkt, soviel ich sehe, noch niemand aufmerksam gemacht hat, mögen hier zunächst die einfachsten Verbindungen konkreter und abstrakter Substantive einfach in der Reihenfolge aufgezählt werden, wie sie beim Durchblättern des Romans bald im Munde des Autors, bald in dem seiner Personen unterlaufen:

Faltóles el sol y la esperanza I, 10
Las doncellas y la honestidad andaban solas y señeras I, 11
Acompañado de mi criado y de muchas imaginaciones I, 28
(Don Quijote) vendrá a su imperio y yo al fin de mis deseos I, 29
Dejé la casa y la paciencia I, 29
Recibió los cuatro mil escudos y con ellos cuatro mil confusiones I, 33
Sabían su desgracia y el monasterio I, 35
Acompañadas de silencio y de lágrimas I, 36
El traje y el silencio I, 37
Perder el crédito y el alma I, 37

Solo Sancho estaba en su mismo juicio y en su misma figura I, 46
Romper lanzas y facilitar dificultades I, 46
Gozar dél (sitio) como de la conversación I, 48
Me le quitó de las manos y aun del pensamiento I, 48
El padre nos entretuvo con la poca edad de su hija y con palabras I, 51
El dió cuenta de sí y della (=de la salud) con mucho juicio y con muy elegantes palabras II, 1
Las gracias y el premio de mi trabajo II, 1
(Teresa) hoy va con verdugado y con entono II, 5
Tu sin igual hermosura y rostro II, 10
Este sitio abunda de yerba y del silencio II, 12
Salir mejorados en fama y en hacienda II, 31
Desprecio la hacienda, pero no la honra II, 32
La fuerza de mi brazo y la intrépida resolución de mi ... espíritu II, 36
Su negrura y su acompañamiento (konkreter) *pudiera suspender a todos* II, 36
El mando y el palo II, 43
Venid al punto sin rodeos (abstrakt) *ni callejuelas* (konkret)
Teresa más tiene voluntad que alhajas para servir tan buen huésped II, 50
A costa de mucha gente y de mucho trabajo II, 55
Sin palos y sobresalto alguno II, 58
Al polvo y al cansancio ... socorrió una fuente clara II, 59
Pobrísima de libreas aunque rica de simplicidades II, 59
Se mostraba su buena complexión y pocos cuidados II, 60
Se acabaron las preguntas ..., pero no se acabó la admiración II, 62
Nuestra poca culpa y sus lágrimas II, 63
Salieron el padre con lágrimas y la hija con honestidad II, 65
Haber visto ... así su extraña figura como la discreción de su criado II, 66

Es ließen sich diese Ausdrücke noch vermehren, wollte man die kleinsten hier einschlägigen Nüancen berücksichtigen, wie

tropiezo y ocasión I, 6; *vado ni tregua* I, 12; *silencio y encierro* I, 28; *corazón y libertad* I, 29; *ejemplo y corona* I, 34; *lugar y comodidad* I, 34; *instrumento y causa* I, 39; *el señorío y la gravedad* II, 5; *sumisión y arrodillamiento* II, 10; *pasatiempos y riquezas* II, 33; *mano y concavidad (= cabida) — ni pie ni entrada* II, 33, *ociosidad y*

encerramiento II, 57; *patrón y amparo* II, 58; *pensamiento y sucesos* II, 66.

Diese antithetischen Fügungen kommen indes um so mehr zur Geltung, je stärker sie sich mit Humor laden. Dabei ist es durchaus nicht erforderlich, daß unbedingt eine Brücke zwischen Abstraktem und Konkretem geschlagen wird, sondern es kommt nur auf die deutlich wahrnehmbare Kongruenz des Inkongruenten an, wie Dibelius diese Erscheinung in seinem Buche „Englische Romankunst" (I, p. 23) nennt. Typus: „geladen mit Alkohol und Frömmigkeit" oder „an einer Straßenbeuge und von einem Kraftfahrzeuge überfahren" (Chr. Morgenstern). Inwieweit Cervantes überhaupt der Vater dieser Erscheinung, der „Kongruenz des Inkongruenten" ist, die mit dem spanischen Conceptismo üppig ins Kraut schoß und dann mit den englischen Humoristen um sich griff, ist nicht zu sagen. Sie kommt schon vor und neben Cervantes vor, allein mäßig hinsichtlich der Quantität und Qualität. Ein paar Beispiele:

Mateo Alemán, Guzmán II, 1: *Dióme su bendición y con ella un rocín.*

Pícara Justina IV: Limpióse de saliva y de vergüenza.

Quevedo: Rasgado de ojos y de conciencia, largo de frente y de razones (zitiert bei *Justi, Velázquez* II, 66).

E. Gómez, Guadaña IV (Variation und Übertreibung): *El juez pedía luz, la dama misericordia, la vieja agua bendita, el escribano doblones, el alguacil resistencia, mi letrado calle.*

Cervantes allein war durch die Idee seiner großen versöhnlichen Antithese in der Lage, durch die verschiedensten Formungen und Gestaltungen ungezwungen und ungesucht alle Möglichkeiten der Kongruenz des Inkongruenten zu erschöpfen. Bleiben wir zunächst im Bereiche des Substantivs und seiner Äquivalente, so können wir an solchen Erscheinungen feststellen:

Objektives und Subjektives: Als es sich bei dem Escrutinio I, 7 um die genaue Untersuchung der Bücher handelt, bemerkt der Autor: *No lo permitió su suerte y la pereza del escrutiñador* (I, 7). Don Quijotes Betrübnis über Sanchos Abwesenheit und das Malheur mit den Strümpfen, deren Maschen aufgegangen, wird formuliert: *Pesaroso así de la falta que Sancho le hacía como de la inreparable desgracia de sus medias* (II, 44). Roque Guinart wird gezeichnet als *de mirar grave* (subjektiv) *y de color morena* (objektiv) (II, 60).

Göttliches und Menschliches: *Los cielos y alguna gente de casa* (I, 27); *determinamos de ponernos en las manos de Dios y en las del renegado* (I, 40); *Sancho dióle un paño y dió con él gracias a Dios* (II, 17); *dadas gracias a Dios y agua a las*

manos (II, 18), *señalado no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato* (II, 48).

Sachen und Personen: *La silla y él vinieron al suelo no sin vergüenza suya y de muchas maldiciones* (II, 30).

Anorganisches und Organisches: *Dando pistos a su honra ... la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago* (II, 44), *Sancho con la coroza en la mano y las rodillas en el suelo* (II, 69).

Sachen und Worte: *Fué añadiendo caperuzas y yo añadiendo síes* (II, 45).

Sachen und geographische Begriffe: *En esta silla y en la mitad del reino de Aragón* (II, 48).

Wenden wir uns den adjektivischen Fügungen zu, so sehen wir auch hier alle Möglichkeiten der Verbindung des Inadäquaten ausgeschöpft, deren besondere Kennzeichnung im einzelnen sich erübrigt. Es mögen einfach die Beispiele sprechen:

Unas armas puestas y olvidadas en un rincón („Zeugma") I, 1
Su venteril y limitada cena I, 3
(Maritornes) congojadísima y trasudando I, 16
Dejáronle acostado y solo I, 35
El un viejo corrido y el otro pagado II, 45
Doloroso y pellizcado II, 48
Ser más cristiana que enamorada II, 54
Morimos ... él de molido y quebrantado y yo de pesaroso II, 55
Más enojado que vengado II, 58
Yo soy ese gracioso y ese escudero II, 58
Don Quijote armado y pensativo II, 60
Volví ... corrido y molido II, 65
Contento aunque bien azotado II, 71

Die Ausbeute der Kongruenz des Inkongruenten beim Verbum ist geringer; immerhin findet sich Einschlägiges:

No quiso desayunarse Don Quijote, porque ... dió en sustentarse de sabrosas memorias II, 8
Aquello de no dejarme crecer las uñas y de casarme otra vez ... no se me pasará del magín II, 43
El cómitre ... con el corbacho o rebenque comenzó a mosquear las espaldas de la chusma y a largarse poco a la mar II, 63

Dagegen ist geradezu ein äußeres Symbol für die innere Diskrepanz der inkongruenten Glieder die Verschiedenheit ihrer äußeren Form, die Gestalt gewinnt als Adjektiv (Adverb) und

Präpositionalausdruck, Substantiv und Kurzsatz, Präpositionalausdrücke mit verschiedenen Präpositionen u. dgl. Beispiele:

Grandes cosas y de importancia I, 35
Mar tranquilo y sin borrasca I, 29
Las falsas (narices) y de máscara II, 15
Dorotea ... discreta y de gran donaire I, 30
Siguióle Sancho a pie y cargado I, 23
Tienes sazonada la virtud y con eficacia II, 69
Sancho en pelota y temeroso de la Santa Hermandad (Humor) I, 22
Suplicándole encarecidamente y con muy concertadas razones II, 1
Libremente y sin rodeo alguno II, 2
Llevámoslas (imágines) cubiertas ... y en hombros II, 58
Viene a pie y sin desayunarse II, 36
No en carrozas ni en dromedarios sino a pie y en ayunas II, 36
Apiñados de tropel y a gran priesa II, 58
El tropel puso en confusión y por el suelo (Humor) II, 68

Andere Spielarten dieser Erscheinung:

El ser quien soy y tu amistad me obliga I, 33
Sin hablalle palabra a Sancho y sin decirle esta boca es mía I, 30
Con esto (donaire) y con ir industriado de sus señores II, 44

Mit dem Augenblick, wo die inkongruenten Glieder so stark divergieren, daß die vollzogene Überbrückung als eine Tollkühnheit erscheint, mündet diese ganze Erscheinung grundsätzlich in das Reich des Humors genau so, wie das Thema Don Quijote-Sancho zwangsläufig in Humor ausläuft. Außer den schon in den obigen Listen vorhandenen Beispielen, die hier einschlägig sind, seien erwähnt:

Al poner del sol y al salir de una selva II, 30
Más estoy para bizmas que para pláticas (sagt der zerschundene Sancho) I, 15
Los golpes que me han de quedar tan impresos en la memoria como en las espaldas I, 15
De las bestias han ... aprendido (los hombres) el vómito y el agradecimiento II, 12
Les tomó el día y la gana de levantarse II, 70
Con el temor los cogió el silencio y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante II, 34

El más leal escudero ... más luengo en bondad que la barba de Trifaldín II, 38
Con su hambre y con su conserva se puso (Sancho) a juzgar II, 51
Sancho, no harto de pan ni de vino, sino de juzgar y dar pareceres II, 53
A veces iba a escuras y a veces sin luz, pero ninguna vez sin miedo II, 55

Eine Lieblingsidee ist dem Cervantes die, daß der materialistische Sancho nicht das geringste Verständnis dafür hat, daß leibliches Opfer im Sinne einer geistigen Idee möglich sei, konkret ausgedrückt, daß er, Sancho, durch Geißelhiebe, die er sich selbst gibt oder geben läßt, Dulcinea entzaubern und Altisidora auferwecken könne. Er hat diesen Gedanken den Sancho in komischer Form öfters ausdrücken lassen:

Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos II, 35
No me puedo persuadir que los azotes de mis posaderas tengan que ver con los desencantos de los encantados II, 67
¿Qué tiene que ver manosearme el rostro con la resurección desta doncella? II, 69
Yo no puedo pensar, cómo sea que la salud de Altisidora ... tenga que ver ... con los martirios de Sancho Panza II, 70

Gerade diese letzten Beispiele zeigen, wie eine antithetische Lieblingsidee sich immer wieder eine adäquate Form wählt (was ja für den ganzen Abschnitt plausibel gemacht werden sollte), und es wird auch deutlich, wie diese Form weiterwirkt, wenn es z. B. heißt:

¿Qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora? u. dgl. II, 70

Aber Cervantes versteht die Kongruenz des Inkongruenten bisweilen noch mehr zu steigern, ganz im Sinne des französischen Sprichwortes: *Cela se rime comme hallebarde et miséricorde*, wobei das zitierte Sprichwort selbst ein Beispiel für unseren Fall ist: Beim Ausreiten zeigt uns nämlich der Autor den

Sancho Panza con sus alforjas y su bota y con mucho deseo de verse ya gobernador I, 7

und die Satire Ariosts ahmt er nach, wenn er spricht von

Doncellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestas I, 2

Wenn wir bei der Gruppierung dieser Fälle die Antithese Abstrakt-Konkret manchmal (um nicht zu systematisieren) modifizieren mußten, so scheint sie doch die weitaus überragende Kernidee zu sein und alle nicht genau in das Schema passenden Fälle gestaltet und be-

einflußt zu haben, während der Humor, von dessen primärer Bedeutung später ausführlich die Rede sein wird, unbeschadet seines Triumphes in vielen Beispielen hier als sekundäre Zutat erscheint.[1])

IRREALE BEDINGUNGSSÄTZE

Daß neben dem ideell verstiegenen Don Quijote ein Sancho Panza in seiner Erdgebundenheit steht, daß alle Handlungen und Absichten eines nach dem Grenzenlosen strebenden Idealismus immer wieder in den Ponderabilien der gegebenen Verhältnisse Grenze und Schranke finden, das scheint dem Cervantes in seiner *armonía* und *mesura* eine Begrenzung, mit der man sich nicht nur abfinden muß, sondern die man verstehen, begreifen, schätzen und bejahen soll. Sancho ist diese zu bejahende Schranke, solange sein Einfluß der gemäßigte bleibt, der den Idealismus in der Schwebe hält als Ausgleich und gesundes Gegengewicht, ohne ihn zu gefährden oder gar zu überwuchern. In einem sehr aufschlußreichen Aufsatz[2]) hat Ludwig Pfandl gezeigt, daß Cervantes den Typ des mystischen Romans der Irrfahrten zweier platonisch Liebenden dahin umbiegt, daß er dem Paare Persiles und Sigismunda am Ende seiner «*trabajos*» nicht Verzicht und Klosterzelle, sondern Hochzeit und Heirat beschert, aber nicht nach Wunsch und Lust und Trieb, sondern unter dem Zwang äußerer Verhältnisse. Die äußeren Verhältnisse, die Bedingungen des irdischen Seins neben dem Höhenstreben als reale Forderungen betonen und einen Ausgleich der divergierenden Kräfte, nicht im Sinne eines Kompromisses, sondern einer Synthese erstreben, das ist es, was den Cervantes auch in seinem „Don Quijote" so menschlich macht, mitten inne stehend zwischen der übermenschlichen Mystik und der allzu menschlichen Renaissancebehaglichkeit. Cervantes' Ideal deckt sich wohl auf weite Strecken mit dem Wolfram von Eschenbachs, der in seinem Parzival sagt:

> Swes leben sich so verendet,
> daz got niht wirt gepfendet
> der sele durch'es libes schulde,
> und er doch der werlde hulde
> behalten kan mit werdekeit,
> daz ist ein nützlu arbeit. (XVI, 1219—1224.)

Wer so die Bedingtheiten, die Ponderabilien, die Realitäten des Lebens mit all ihren Schwächen, begreift und bejaht, bei dem braucht man sich nicht zu wundern, wenn er auf Schritt und Tritt zeigt,

---

1) Ich glaube das erwiesen zu haben in meinem Aufsatz: *„Das Stilproblem bei Cervantes"* in «Iberica» V, 1/2 1926, Beilage p. 6.

2) *Cervantes und der spanische Spätrenaissanceroman* in „Jahrbuch für Philologie", München 1925 p. 373—392.

zu welchem Unheil (rein irdisch gewertet) der verstiegene Idealismus führen würde, wenn ihm der Alltag, die Realität, der praktische Zufall, nicht immer wieder einen Dämpfer aufsetzte. Und diese große Konzeption der Bedingtheit des an irdische Grenzen gebundenen Idealen wie auch die Umkehrung: der vom idealistischen Elan (Don Quijote) an seiner banalen Versumpfung gehinderte Erdentrieb (Sancho) haben sich innerhalb des „Don Quijote" zu einer stereotypen Form durchgerungen, einer Form, die selbst durch ganz begrenzte Kräfte bestimmt ist, durch die Syntax, die Grammatik, der Form des irrealen Bedingungssatzes: Wie oft hätte der blindwütige Idealismus des Don Quijote zum größten Unheil geführt, wenn nicht irdische Realitäten mit ihrer Hemmung eine glückliche Wendung gebracht hätten. Wie oft hätte nicht Sancho aus Behaglichkeit alles im Stiche gelassen, wenn er sich nicht angesichts seines Herrn auf Liebe und Pflicht besonnen hätte. Das sind die Keimzellen von Formulierungen, die in vielen Variationen den Roman durchziehen.[1])

Schon ganz zu Anfang des Romans hätte Don Quijote den Toledaner Kaufmann mit seiner Lanze durchbohrt, wenn Rocinante nicht im günstigsten Moment gestürzt wäre:

Si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader I, 4.

Ein Glück, daß der Idealist Don Quijote die Realität eines schützenden Schildes nicht verschmähte, sonst wäre er von dem biskayischen Hünen totgeschlagen worden:

Dió el vizcaíno una gran cuchillada a Don Quijote encima de un hombro por encima de la rodela, que a dársela sin defensa le abriera hasta la cintura I, 8.

Auch, daß der Degen des Biskayers nicht ganz so gehorchte, wie er sollte, bedeutete Lebensrettung für den Hidalgo:

A no volverse la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda y a todas las aventuras de nuestro caballero I, 9.

Umgekehrt findet der draufgängerische Idealismus des Don Quijote zum Glücke des Biskayers Schranken in den Bitten schöner Damen:

El vizcaíno . . . lo pasara mal, según estaba ciego Don Quijote, si las señoras del coche . . . no le pidieran de perdonar la vida a aquel su escudero I, 9.

Staubwolken verhindern Don Quijote und Sancho, die für Heere gehaltenen Schafe zu sehen:

---

1) Der Idee der ständig irrealen Bedingung kommt dabei die spanische Sprache mit ihrem außerordentlich großen Formenreichtum zum Ausdruck irrealer kondizionaler Verhältnisse stark entgegen.

Se verían bien las dos manadas, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista I, 18.

Don Quijotes Ritterwut hat immerhin noch so viel Wirklichkeitssinn, daß er dem Knappen die strafenden Lanzenstöße auf die Schulter und nicht auf den Kopf versetzt; denn

Si (Sancho) como los (palos) recibió en las espaldas, los recibiera en la cabeza, quedara libre (Don Quijote) de pagarle el salario si no fuera a sus herederos I, 20.

Es ist ein Glück für Don Quijote, daß die Gendarmen in dem Augenblick von ihm, Don Quijote, und seiner Züchtigung abgelenkt werden, wo die Galeerensklaven ihre Befreiungsversuche beginnen; denn

Sin duda lo pasara mal, si los galeotes, viendo la ocasión de alcanzar la libertad no la procuraran I, 22.

Zum Glück, betont Cervantes, hielt im kritischen Moment der falsche Bart des Barbiers, sonst wäre es um das ganze Micomicona-Abenteuer und um die Heimbringung des Don Quijote von seiner zweiten Ausfahrt wohl geschehen gewesen:

Estábase el barbero teniendo gran cuenta de que no se le cayese la barba, con cuya caída quizá quedaran todos sin conseguir su buena intención I, 29.

Das plötzliche Erscheinen des Hochzeitszuges des Camacho hindert den Don Quijote an der materialistischen Schwäche, dem Sancho bei seinem Hochzeitsschmaus zu helfen:

(Don Quijote) *sin duda le ayudara, si no lo impidiera lo que es fuerza se diga adelante* II, 20.

Don Quijotes unverstandene Ritterrede an die Bauern wird durch Sanchos Vorwitz unterbrochen und damit ein schnelles, wenn auch unangenehmes Ende der heillosen Situation herbeigeführt:

(Don Quijote) *quiso pasar adelante en su plática, como pasara, si no se pusiera en medio la agudeza de Sancho* II, 27.

Ein glücklicherweise weniger tief geführter Schlag des Don Quijote gegen das Puppentheater des Ginés rettet diesem, der dahinter geduckt steht, das Leben:

Hubiérale de costar caro, si Don Quijote bajara un poco más la mano cuando cortó la cabeza al rey Marsilio II, 26.

Verstellung der Kammerzofen der Herzogin rettet dem Don Quijote seine Illusion:

A no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa . . . reventaran riendo II, 31.

Ein Ruck mit dem Zügel im letzten Moment rettet den Don Quijote bei ritterlichem Galopp vor gefährlichem Fall:

Dando un repelón o arremetida a Rocinante llegó a poner los pies tan junto a una cueva, que a no tirarle fuertemente las riendas fuera imposible no caer en ella II, 55.

Nicht nur die glückliche Veränderung eines Verhaltens oder eines Erleidens seiner Hauptpersonen knüpft Cervantes an diese Korrektur durch ein „Wenn nicht", sondern auch die seiner Nebenpersonen, was meist indirekt dem Don Quijote zugute kommt. So heißt es vom Maultiertreiber I, 3: (Don Quijote) *dió tan gran golpe al arriero en la cabeza que, si segundara con otro no tuviera necesidad de maestro que le curara* (Sinn: wenn nicht nach dem ersten Hiebe Schluß gewesen wäre);

vom Benediktiner I, 8: *Si el fraile no se dejara caer de la mula, él (Don Quijote) le hiciera venir al suelo mal de su grado;*

von den Galeerensträflingen I, 22: *Y las medias calzas le querían quitar, si las grebas no lo estorbaran;*

vom Wirt (als er den Don Quijote verprügeln will) I, 35: *Si Cardenio y el cura no se le quitaran, él acabara la guerra del gigante;*

von Dorotea I, 36: *A no hallarse allí junto el barbero que la recogió en los brazos, ella diera consigo en el suelo;*

von Sansón Carrasco II, 15: *Sino fuera por los pensamientos extraordinarios de Don Quijote, que se dió a entender que el bachiller no era el bachiller, el señor bachiller quedara imposibilitado para siempre de graduarse de licenciado;* II, 15.

von Quiteria II, 21: *Ni quería responder palabra ni la respondiera, si el cura no la dijera que se determinase presto;*

von der Herzogin II, 34: *A todos se adelantara la Duquesa, si el Duque no se lo estorbara* (bei der gefährlichen Jagd);

von den Räubern des Roque II, 60: *Aquella buena gente le escardara (a Sancho) y le mirara hasta lo que entre el cuero y la carne tuviera escondido, si no llegara en aquella sazón su capitán;*

von Don Antonio Moreno und seinem „Zauberkopf" II, 62: *Si Don Antonio no se le hubiera descubierto primero a sus amigos, también ellos cayeran en la admiración en que los demás cayeron.*

Die Ideengeladenheit der irrealen Bedingungssätze im Munde des Autors ist immerhin gering verglichen mit den so gewendeten direkten Reden des Hidalgo. Dabei wird das Instrument des Irrealis zu einem Apparat, der die wildesten Phantasiegebäude errichtet unbeschadet der Tatsache, daß sie vom grauen Abgrund banaler Wirklichkeit umgähnt sind. Wenn sich ein spanischer Hidalgo mit hohem Geistesflug in der Welt trivialer Bindungen zu irrealer Phantasiekonstruktion versteigt, muß er nicht notwendig verrückt und Monomane sein, es genügt schon, daß er stolz und standesbewußt ist. So

sagt der Hidalgo im „Lazarillo de Tormes“ (c. 3): «*Tengo en mi tierra un solar de casas, que a estar ellas en pie y bien labradas... valdrían más de doscientos mil maravedís . . ., y tengo un palomar, que a no estar derribado como está, daría cada año más de doscientos palominos.*»

Dieselbe Geistesverfassung hat Don Quijote, nur mit einem Zuschuß von ganz ungereimten Wahnideen. Und so kommt es, daß seine irrealen Annahmen, soweit sie das Gebiet der ritterlichen Phantasie und Einbildung betreffen, sich zu den kühnsten Vorstellungen verdichten. Er spielt z. B. mit dem Gedanken einer Schönheitskonkurrenz zwischen Dulcinea und Helena und meint:

Si fuera (Elena) en este tiempo o mi Dulcinea fuera en aquel, pudiera estar segura que no tuviera tanta fama de hermosa como tiene I, 21.

Oder er stellt sich die imaginäre Belerma ohne fahle Hautfarbe und Augenringe vor und macht den nämlichen Vergleich:

Si esto no fuera apenas la igualara en hermosura . . . Dulcinea II, 23.

Er malt sich einen modernen Kampf der Helden der Ritterromane mit der türkischen Flotte aus und sagt:

Si alguno destos hoy viviera y con el Turco se afrontara, a fe que no le arrendara la ganancia II, 1.

Der größenwahnsinnige Hidalgo denkt sich ferner aus, er könne statt fahrender Ritter auch Baumeister sein:

Si quisiera ser albañil, supiera fabricar una casa como una jaula II, 6.

Im Käfig gefangen gibt der Ohnmächtige seiner Überzeugung Ausdruck, daß nur Zaubererkunst ihn einsperren könne:

Todo el mundo no fuera poderoso a encerrarme, si no fuera a fuerza de encantamientos II, 32.

Der unbewußte Narr erklärt, beleidigt zu sein, wenn ihn die Großen der Welt für einen Narren hielten, nicht aber ein simpler Schloßkaplan:

Si me tuvieran por tonto los caballeros, los magníficos, los generosos, los altamente nacidos, tuviéralo por afrenta inreparable; pero de que me tengan por sandio los estudiantes, . . . no se me da un ardite II, 32.

Die ganze Räuberbande des Roque, wähnt der tolle Ritter, konnte ihn, den Starken, nur deshalb gefangennehmen, weil er gegen alle Rittersitte Lanze und Schild weggelegt und sich und Rocinante Bequemlichkeiten verschafft hatte; denn

Si me hallaran sobre mi caballo con mi lanza y con mi escudo, no les fuera muy fácil rendirme II, 60.

Ohne das Versprechen, ein Jahr lang keine Waffen zu tragen, würde er auch mit dem gefährlichsten heranbrausenden Etwas (der Schweineherde) fertig werden:

Si yo pudiera ejercitar mis armas y mi promesa no me hubiera atado los brazos, esta máquina que sobre nosotros viene la tuviera yo por tortas y pan pintado II, 68.

Als er — und es ist nach seiner Niederlage! — auf den „Sargas" eines Wirtshauses mythologische Gestalten abgebildet sieht, prahlt er noch:

Si yo encontrara a aquestos señores, ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se excusaran tantas desgracias II, 71.

Mit Vorliebe malt sich der „Loco" in seiner unbändigen Phantasie auch die Geschicke seiner Ritterbuchhelden anders aus, als sie angeblich wirklich verlaufen sind:

Si (el Caballero del Febo) no fuera socorrido en aquella gran cuita de un sabio . . ., lo pasara muy mal el pobre caballero I, 15.

Si no fuese por esto (= Zaubererhilfe), *no se podrían socorrer en sus peligros los caballeros andantes unos a otros* I, 31.

Si Sacripante o Roldán fueran poetas, que ya me hubieran jabonado a la doncella II, 1.

Oder er fühlt sich ganz persönlich in die Ritterwelt ein und überlegt, ob er dem Amadís unrecht tue, wenn er den Roland nachahmt, oder ob Amadís beleidigt wäre, wenn er eine Schmähung gegen das Rittertum hörte:

Haríale (a Amadís) agravio manifiesto, si . . . me volviese loco de aquel género de locura de Roldán el furioso I, 26 oder

Qué dijera el señor Amadís, si lo tal oyera II, 6.

Si lo tal oyera Amadís, . . . yo sé que no le fuera bien a su merced II, 32.

Schließlich nimmt der große Monomane in seinem Verkehr mit der Umwelt gewisse „wenn nicht" und „wenn" an, die ihm einen Verzicht, eine Unterlassung bei sich selbst oder anderen rechtfertigen oder begreiflich machen müssen. Die falsche Annahme muß dabei die Rolle der hemmenden Realität spielen:

Si fueras caballero, sagt er zum Biskayer, *ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento* I, 8.

Si le conociera, que nunca él le dejara I, 25, sagt er vom Barbier in der Voraussetzung, dieser habe den Wert des vermeintlichen Mambrinhelms (Becken) nicht erkannt.

Si él las (historias caballerescas) hubiera leído . . ., hallara a cada paso, cómo otros caballeros de menor fama que la mía habían aca-

bado cosas más dificultosas I, 37. Das sagt er Micomicona-Dorotea über ihren Vater, in dem Wahne, dieser halte ihn für unwürdig, die Tochter wieder in ihr Reich einzusetzen.

Te señalaría salario, si hubiera hallado ejemplo que me descubriese ... qué es lo que solían ganar (los escuderos) cada mes II, 7. Mit dieser tollen Idee weist Don Quijote Lohnforderungen Sanchos ab.

Si tu me dejaras acometer, te hubieran caído en despojos ... la corona de oro de la emperatriz y las pintadas alas de Cupido II, 12. So tadelt er den Sancho, der ihn von der Tollheit abbrachte, die Schauspielertruppe anzugreifen.

Si tuvieras discreción, pudieras tomar un púlpito en la mano y irte por ese mundo predicando lindezas II, 20, sagt er Sancho in der Annahme, etwas mehr Verstand sei das einzige, was dem Knappen zu seinem Wortschwall fehle.

Ahí sería el diablo, si ya no estuviese Melisendra en la raya de Francia II, 26, sagt er, da ihm das Puppenspiel als Wirklichkeit erscheint, und er die Puppe Melisendra leibhaftig nach Frankreich geflohen wähnt, während er sie doch zusammenhaut.

Si hiciera (un bosquejo de Dulcinea), si no me la hubiera borrado de la idea la desgracia que poco ha que le sucedió II, 32, erklärt er dem Herzogspaar im Glauben an Sanchos Zauberschwindel.

Drückt sich Don Quijote wie ein vernünftiger Mensch aus, dann wählt er mindestens die irrealen Bedingungen allgemeiner und alltäglicher Sitte — so sehr ist ihm diese Ausdrucksform zweite Natur:

Si yo fuera rey, me excusara de responder a tanta infinidad de memoriales II, 6.

Si a los oídos de los príncipes llegase la verdad desnuda, ... otros siglos correrían II, 2. Oder mit einem Zuschuß von *locura:*

Als Don Quijote hört, daß der Leichnam des nächtlichen Zuges nicht, wie er wähnte, das Opfer eines Ritters oder Riesen ist, sondern von Gott durch einen natürlichen Tod hinweggenommen wurde, da sagt er:

Habiéndole muerto quien le mató, no hay sino callar y encoger los hombros, porque lo mismo hiciera, si a mí mismo matara I, 19.

Sancho ist wie stets, so auch im Gebrauch der irrealen Bedingungssätze die Kehrseite des Don Quijote. Ihm sind die Zwischenfälle der realen Hemmungen Glücksfälle, ohne die viel Schlimmeres passieren würde (ähnliche Einstellung, wie sie der Autor selbst hat):

Si la buena suerte no ayudara a vuestra merced, y encaminara el guijarro a la cabeza ..., buenos quedáramos por haber vuelto por aquella mi señora I, 25.

Und meistens malt er sich größeres Glück oder Unglück mit rechtzeitiger Nützung oder Nichtnützung solcher Ponderabilien aus:

Si vuestra merced pasara con ello (er hätte den Cardenio nicht unterbrechen dürfen) . . ., *el loco pasara adelante con su historia y se hubieran ahorrado el golpe del guijarro y las coces* I, 25.

Si al cabo de tanto tiempo volviera sin blanca a mi casa, negra ventura me esperaba II, 4. (Man beachte die populäre indikativische Form der Sanchosprache.)

Si Dios quisiera darme de comer a pie enjuto . . ., claro está que mi alegría fuera más firme II, 5.

Tonto hubiera andado yo, si hubiera escogido en albricias los despojos de la primera aventura II, 12 sagt Sancho bei dem nicht einträglichen Schauspielerabenteuer, nachdem er als Lohn Don Quijotes Beuteversprechungen abgelehnt und sicherere Zugeständnisse vorgezogen hatte.

Si las (aventuras amorosas) hubieras conmigo, que otro gallo te cantara, sagt er plump-zynisch zu Altisidora, die sich über Don Quijotes Sprödigkeit beklagt.

Auch Sancho stellt sich, wie sein Herr, Phantasien, *cosas soñadas,* vor, die auch er gerne zu Renommistereien und zum Auftrumpfen (vor allem Don Quijote gegenüber) benützt. Für Sanchos Format bedeuten natürlich diese naiven Wenn-Träume ein Ideal gegenüber der Wirklichkeit, die ihm nicht paßt. Da ihm sein Herr das vorlaute Reden verboten hat, seufzt er:

Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran . . ., fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana I, 25.

Als ihm sein Esel gestohlen ist, brüstet er sich: *Si él (el rucio) aquí estuviera, no consintiera yo que nadie le desalbardara* I, 25.

Die Prügel der yanguesischen Viehtreiber und die des angeblich verzauberten Mohren (I, 16) sind Sancho Inbegriff schlimmster Höllenvisionen: *Todo fuera flores de cantueso, si no tuviéramos que entender con yangueses y moros encantados* II, 5.

Ein Tausch seiner wohlbeleibten Teresa mit einer Riesin erscheint ihm denkbar: *A no ser celosa* (Teresa) *no la trocara yo por la giganta Andandona* II, 25.

Als er bei der Eberjagd sein schönes Jagdgewand gefährdet, träumt er: *Si esta caza fuera de liebres o de pajarillos, seguro estuviera mi sayo de verse en este extremo* II, 34.

Der Herzogin macht er den „bescheidenen" Vorschlag: *Si vuestra señoría fuese servido de darme una tantica parte del cielo . . ., la tomaría de mejor gana* II, 42.

Dem unglücklich tanzenden Don Quijote wünscht er, daß ein „Schuhplattler" verlangt würde, weil er da einspringen könnte: *Si hubiérades*

de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte II, 62.

Wie Don Quijote hat auch Sancho Fälle, wo seine irreale Ausdrucksweise konventionell ist, aber die Fälle sind nicht häufig. So sagt er:

Si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo II, 33.

De otra manera dijera esto, si no mirara a las barbas honradas que están a la mesa II, 62.

Werfen wir, wie oben bei den Antithesen wieder einen Blick auf die Nebenpersonen hinsichtlich ihrer Verwendung des irrealen Bedingungssatzes, so erweist er sich auch hier als Ideenspiegel. Die als „Realisten" gezeichneten Personen nehmen, wie Sancho reale Erfahrungen und irreale Annahmen, die materiell günstig erscheinen, als Glück, ungünstige als Unglück. Die materielle Hemmung ist nicht nur objektiv, sondern auch in ihrem Bewußtsein nicht zu leugnende Entscheidung. So sagt

ein Galeerensträfling: *Si a su tiempo tuviera yo esos veinte ducados, . . . hubiera untado con ellos la péndola del escribano y avivado el ingenio del procurador* I, 22;

der Bauernknabe Andreas: *A no sentir yo tanto dolor me riera de lo que decía* I, 31.

Don Diego de Miranda: *Tengo un hijo que a no tenerle quizá me juzgara por más dichoso.* Kein Wunder, daß ein Vater, der dies ausspricht, auch zur Frage der Existenz des fahrenden Rittertums nur die Philosophie des ungläubigen Thomas aufbringt: *No le creyera si en vuestra merced no lo hubiera visto* II, 16.

Der Corchete (II, 49) äußert über einen Flüchtling die Polizistenweisheit: *Si no fuera porque tropezó y cayó, no le alcanzara jamás* II, 49.

Der Spieler (ebenda): *Si vuesa merced no llegara, que yo le hiciera vomitar la ganancia* II, 49.

Teresa Panza: *A no venir los corales y el vestido, tampoco yo lo* (nämlich die Statthalterschaft Sanchos) *creyera* II, 52.

Roque Guinart (nach der Beuteverteilung an seine Räuber): *Si no se guardase esta puntualidad con estos, no se podría vivir con ellos* II, 60.

Don Antonio Moreno: *Si no fuese contra caridad, diría que nunca sane Don Quijote* (so schätzt er die burla mit einem Menschen) II, 65.

Der Idealismus der Nebenpersonen zeigt sich in den irrealen Bedingungssätzen nur so weit, als er ein erheuchelter, zur Foppung des Don Quijote oder des Sancho Panza inszenierter ist. Dann werden

Annahmen und Vorfälle als ideell entscheidend hingestellt, die im Sinne der Burladores, die sie konstruieren, durchaus «*cosas soñadas*» sind. So sagt:

Dorotea (nachdem der Pfarrer, um Don Quijote einzuschüchtern, absichtlich auf den angeblich unbekannten Befreier der Sträflinge geschimpft hat): *Si el señor licenciado supiera que por ese invicto brazo habían sido librados los galeotes, él se diera tres puntos en la boca, y aun se mordiera tres veces la lengua antes que haber dicho palabra* I, 30.

Ginés de Pasamonte spielt billig den Idealisten: *Si respondiera (el mono), no importara «no haber dineros»* II, 25.

Der Bauer, der den Statthalter Sancho mit großen Umschweifen um Geld angeht, führt in seiner Mimik einen ganzen Veitstanz solcher Irreales auf: *Si* (Perlerina, die erlogene verwachsene Schwiegertochter) *se pudiera levantar, diera con la cabeza en el techo ..., a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas* II, 47 und

(mi hijo) sino es que se aporrea y se da de puñadas (Sinn: wenn er nicht besessen wäre) *el mesmo a sí mesmo, fuera un bendito* II, 47, ja schließlich (ad absurdum): *Mi mujer ... me la mató un mal médico, que la purgó estando preñada, y, si Dios fuera servido que saliera a luz el parto, y fuera hijo, yo le pusiera a estudiar para doctor.* Mündet hier nicht Cervantes in die alte idealistisch-irreale Tradition der spanischen Fabelliteratur arabischen Ursprungs, wie sie die Sammlung «Calila e Dimna» darstellt, wo Fälle erzählt werden wie der durch Lafontaine berühmt gewordene: das Mädchen mit dem Krug auf dem Kopfe überlegt so lange, was es mit dem Erlös des Kruges, mit dem für den Verkaufspreis des Kruges neu gekauften Gegenstande usw. anfängt, bis der Krug fällt und zerbricht?

Altisidora, die angeblich Auferstandene, legt den staunenden Don Quijote und Sancho Panza in eigenartiger Weise ihren Scheintod klar: *Yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara una por una, no pudiera salir dél aunque quisiera* II, 70.

Man sieht, der irreale Bedingungssatz spielt im „Quijote" eine ungeheuer große und auffällig breite Rolle. Wenn wir ihn in allen seinen Formen als stilistische Individuation der Idee des durch die Realität gehemmten Ideals oder der ironischen Kehrseite dieser Idee sahen, so haben wir dabei die Nüancen einer bald direkteren, bald ganz indirekten Gestaltwerdung nicht übersehen. Der Autor betont mit Deutlichkeit, wie für den Geistesflug des monomanen Helden die Wirklichkeit immer Schranke bedeutet. Der Held selbst empfindet in Phantasie wie Bericht diese Schranke als hindernd. Sancho betrachtet

sie als Glück; ihm ist umgekehrt jeder ideale Aufschwung, ja jede kleine Unbequemlichkeit Hemmung in seiner Behaglichkeit. Und das ist auch der Fall bei den meisten Personen um Don Quijote, die nur dann reale Hemmungen schmerzlich empfinden, — wenn sie lügen, wenn sie ideale Narrenpossen vorspielen, die sie, als im Realen befangen, selbst belächeln.

Fassen wir zusammen: Die leitenden Ideen des Romans spiegeln sich zweifelsohne stilistisch wider. Don Quijotes Rittermission, sein Verhältnis zu Dulcinea, seine gescheite Narrheit, Sanchos Hab- und Herrschsucht u. dgl. sind in Motivketten gebannt, die den Roman durchziehen. Don Quijotes Verhältnis zu Sancho und beider Verhältnis zur Welt sind an teils versöhnliche teils schroffe antithetische Formulierungen gebunden. Die wunderbare Versöhnung des idealistisch-materialistischen Gegensatzes inkarniert sich in den abstrakt-konkreten Fügungen, in der „Kongruenz des Inkongruenten". Das Mittel endlich, das des Hidalgo Phantasien an die reale Wirklichkeit kettet und Sancho nebst der Umwelt den Weg zum *sueño* und den *cosas soñadas* weist, heißt irrealer Bedingungssatz. Cervantes hat somit seinen Ideen eine durchaus adäquate Gestalt gegeben. Fragen wir nunmehr, was er speziell als Romancier getan hat!

STILMITTEL IM DIENSTE DER EPISCHEN TECHNIK (ROMANTECHNIK)

MITTEL DER ANSCHAULICHKEIT

Die Tatsache der ungeheuren epischen Anschaulichkeit des „Quijote" ist bekannt und wird durch die fast zahllosen Versuche der Illustrierung des Romans im Laufe der Jahrhunderte bestätigt.[1]) Anders steht es mit der Rechenschaft, die man sich bisher von dieser Anschaulichkeit gegeben hat, d. h. von den Mitteln der Cervantinischen Kunst, mit denen sie erreicht wird. Die sporadischen Bemerkungen der großen Kommentare von Clemencín, Cortejón und Rodríguez Marín zu dem Problem sind nicht ausreichend. Selbst Cejador in seiner «*Lengua de Cervantes*» begnügt sich mit einer sehr knappen und willkürlichen Auswahl von Vergleichen, dem bloßen Hinweis auf einige Beschreibungen sowie der summarischen Bemerkung: «*El campo de la metáfora en el Quijote es inmenso y llenaría un buen volumen.*»[2]) Nirgends indes werden uns die künstlerischen Mittel der Anschaulichkeit selbst vorgeführt und wird uns an einer genügend großen Anzahl von Beispielen ihr Wesen erläutert. Diese Arbeit hat meines Erachtens dreierlei zu leisten: 1. muß sie (negativ) jene Mittel gänzlich ausscheiden, die blaß und schwach von alter Literaturtradition übernommen auch bei Cervantes klischeemäßig und schemenhaft wirken, also die landläufigsten Metaphern, Bilder und Vergleiche, 2. muß sie (positiv) an jene Mittel anknüpfen, denen trotz ihrer Verankerung in der Tradition noch bildhafte und plastische Kraft innewohnt. Das werden in der Hauptsache volkstümliche, sprichwörtliche und redensartliche Vergleiche und Metaphern sein, die in unserem Roman geschickt verwertet, variiert, ergänzt und analogisch erweitert werden. Doch können sich auch in der literarischen Tradition apartere Anschauungsmittel (vor allem ausgeführte Gleichnisse) finden, die in der Künstlerhand des Cervantes neue Gestalt gewinnen; 3. muß sie vor allem jene Mittel deutlich machen, die auf persönlicher Beobachtung, auf ursprünglicher Schau, auf eigenartigen Assoziationen des Autors beruhend, den zwingenden Eindruck

---

1) *"I know no book so preeminently suitable for illustration as El Ingenioso Hidalgo. . . ."* H. S. Ashbee, *An Iconography of Don Quixote p. V.*

2) Vgl. Cejador, *La lengua de Cervantes.* Bd. 1 § 381 (*Símiles*), § 288 (*Descripciones*), § 287 (*Metáfora*).

origineller Anschaulichkeit hinterlassen. Nicht nur neue Vergleiche, sondern vor allem deutlich gezeichnete, illusionsfördernde, charakteristische Bilder mit verblüffend gesehenen Einzelheiten und suggestiver Hervorhebung konkreter Züge werden vom echten Epiker in Prosa zu erwarten sein.

Wir haben also unsere positive Arbeit mit der Anknüpfung an die lebenskräftige Tradition der Anschaulichkeit im Cervantinischen Spanien zu beginnen. Diese ist zum großen Teil in den vergleichenden, volkstümlichen, fast sprichwörtlichen Wendungen enthalten, die zunächst als Charakterisierungsmittel der Sprache Sanchos gedacht sind, von hier aus aber auch in die gesamte Sprache des Romans eindringen.[1]) So vergleicht z. B. Sancho die gewandt auf den Esel springende Bäuerin (II, 10) mit einem Falken: «*es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán.*» Das nämliche tut aber der Autor selbst, wenn er berichtet: «*Dió con su cuerpo más ligero que un halcón sobre la albarda*» (II, 10). Ähnlich volkstümlich wird der mit offenen Augen träumende Don Quijote dem mit halbgeschlossenen Augen schlafenden Hasen verglichen: «*tenía los ojos abiertos como liebre*» (I, 16). Don Quijote, den Don Lorenzo gern bei seiner Narrheit packen möchte, entgleitet ihm mit seinen klugen Reden wie ein Aal: «*se desliza entre las manos como anguila*» (II, 18). Verleumder, heißt es II, 5, sind zahlreich wie Bienenschwärme: «*los maldicientes) hay ... a montones como enjambres de abejas*» (II, 5). Die Faulenzer in einem Staate sind gleich den Drohnen in den Bienenstöcken: «*la gente baldía y perezosa es en la república lo mesmo que los zánganos en las colmenas*» (II, 49). Das Volkstümliche solch naheliegender Vergleiche wie der Tiervergleiche wird vom Autor selbst bisweilen mit dem Zusatz «*como suele decirse*» unterstrichen, z. B.: «*quedó la estancia como boca de lobo, como suele decirse*» (II, 48). Die traditionellen Vergleiche aus dem Pflanzenreich wirken nicht weniger anschaulich: gesünder sein als ein Apfel — «*quedar más sano que una manzana*» (I, 10); große Auswahl haben wie bei Birnen — «*poder escoger como entre peras*» (I, 25, II, 67); weicher werden als eine reife Feige — «*si no os ablandáis más que una breva madura*» (II, 35); jemand durchhauen wie Getreide (Stroh [wir sagen metaphorisch kurz „verdreschen"]) — «*moler como a cibera*» (I, 4; I, 44) oder «*como alheña*» (II, 28).

Dem täglichen Leben auf dem Lande geläufige schollenechte Ver-

1) Wie leicht Stilmittel aus der charakterisierenden Sprache einer Person auf die Sprache anderer Personen und den Erzählerstil eines Autors überspringen, darauf hat meines Wissens zuerst Karl Vossler hingewiesen. Vgl. *La Fontaine und sein Fabelwerk* p. 102 u. 103 und *Spanischer Brief* in der Festschrift für H. v. Hofmannsthal p. 132.

gleiche aus der Beobachtung der Natur fehlen nicht. Unvermutetes und Plötzliches wird durch den unerwarteten Regen verdeutlicht: «*esta reina ... la tenemos aqui como llovida del cielo*» (I, 30), auch der Redefluß wird am Regenguß gemessen: «*sé yo arrojar refranes como llovidos*» (II, 7), Gegenstände großer Sehnsucht erinnern an den vom Bauern heiß erwarteten fruchtbringenden Mairegen: «*sus insulanos le estaban esperando como el agua de mayo*» (II, 42) und «*le estaba esperando como el agua de mayo*» (II, 73). Das „Undenkbare" ist der Himmel ohne Sterne: «*tan propio y tan natural les es a los tales (caballeros) ser enamorados como al cielo tener estrellas*» (I, 13); das „Unmögliche" ist ein Stoß gegen den Himmel: «*así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo*» (II, 9). Das Schwinden der Hoffnungen gleicht dem Aufgehen des Rauches im Winde: «*las esperanzas deshechas como se deshace el humo con el viento*» (II, 64).

Andere traditionelle Vergleichsmaßstäbe liefert die häusliche Umwelt. So sagt der Spanier: gerade wie eine Spindel (vgl. deutsch spindeldürr neben kerzengerade), «*derecho como un huso*» (II, 53), und noch konkreter, anschaulicher: «*Más derecho que un huso de Guadarrama*» (I, 4). Die Riesen seiner Phantasie behandelt Don Quijote stets als Kleinigkeit und vergleicht sie landläufig Puppen aus Zuckerteig: «*como si fueran de alfeñique*» (I, 47; II, 1) oder auch „Bohnenmännlein": «*como si fueran hechos de habas como los frailecicos que hacen los niños.*» „Passen wie der Ring an den Finger" wird kühn von einem Königreich gesagt, das für Sancho als Statthalter geeignet sein soll: «*el reino de Dinamarca o el de Sobradisa que te vendrán como anillo al dedo*» (I, 10; ähnlich I, 20; II, 67).[1]) Die Anschaulichkeit der Vergleiche wächst natürlich, wenn letztere dem Besonderen und Außergewöhnlichen entnommen sind. Die Beobachtung des Veitstanzes bei den Arbeitern in den Quecksilberminen gab der spanischen Sprache zu dem Vergleich Anlaß: «*temblar como (un) azogado.*» Im „Don Quijote" steht er zweimal (I, 19 und II, 32). Zaubersagen lieferten die Vorstellung vom Durch-die-Luft-Fliegen der Zauberer, daher: «*volver por los aires como brujo*» (I, 25). Mit dem Fastnachtsbrauch des Hundeprellens

1) Der echte Konnex mit der Volkssprache ist bei solchen Wendungen das Kriterium für ihre stilistische Berechtigung. Man vergleiche, wie z. B. Dante der gleichen Redensart jede volkstümliche Anschaulichkeit nimmt, wenn er sie umstilisiert und aus der Domäne des Gemütlichen in die Domäne des Heiligen versetzt:

Chè per eterna legge è stabilito
Quantunque vedi, sì che giustamente
Ci si risponde dall'anello al dito.

(Paradiso XXXII, 55—57.)

verband sich jegliche Vorstellung des Prellens, auch bei Menschen, daher: «*comenzaron a holgarse con él (Sancho) como con perro por carnestolendas*» (I, 17). Religiöse Vorstellungen endlich lieferten volkstümlich-anschauliche Vergleiche: etwas heilig halten wie den Sonntag, «*guardaré ese preceto tan bien como el día del domingo*» (I, 18); unstet umherwandern wie eine Seele, die keine Ruhe finden kann: «*andar por los montes y por los valles como ánima en pena*» (II, 6).

Volkstümliche Vergleiche (wie die vorstehenden) ausgewählt, benützt und sie in ihrer ganzen Plastik mosaikartig in seinen Roman hineingearbeitet zu haben, mit der epischen Anschaulichkeit engsten Anschluß an die Vorstellungswelt und Phraseologie der spanischen Volkssprache gesucht zu haben, das ist meines Erachtens das erste Verdienst des Cervantes als Epiker. Was tut er indes weiter, um diese Anschaulichkeit zu steigern? Antwort: Er erweitert die Vergleiche durch Variierung und Neuschöpfung.

Die einfachste Variierung des volkstümlichen Vergleiches besteht in der häufenden Aneinanderreihung einzelner volkstümlicher Vergleichsglieder, die im allgemeinen in der Sprache nicht zusammen vorkommen und deren jedes ungefähr dasselbe besagt. Durch ihre überlegte Verbindung verleiht ihnen Cervantes Persönlichkeitsnote und intensivere Anschaulichkeit, Beispiele:

Cuchilladas le hubieran dado que le abrieran de arriba abajo como una granada (1) *o como a un melón muy maduro* (2) — II, 32.

Me puse en este traje para seguirla...como la saeta al blanco (1) *o como el marinero al norte* (2) — I, 44.

Este señor ha hablado como un bendito (1) *y sentenciado como un canónigo* (2) — II, 66.

El caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto (1) *y cuerpo sin alma* (2) — I, 1.

El caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas (1), *el edificio sin cimiento* (2) *y la sombra sin cuerpo de quién se cause* (3) — II, 32.

Yo siempre (so lügt die Dirne vor Sancho) *dura como un alcornoque* (1) *conservándome entera como la salamanquesa en el fuego* (2) *o como la lana entre las zarzas* (3) — II, 45.

Die bemerkenswertere Variierung des volkstümlichen Vergleiches ist indes seine Intensitätssteigerung durch Kontrastierung. Sie kann schon durch Gegenüberstellung im wörtlichen Sinne erfolgen. Wenn z. B. die Herzogin zu Sancho sagt (II, 44): «*Le han de servir cuatro*

doncellas hermosas como unas flores», so erhält dieser verblaßte Vergleich sofort wieder Farbe, wenn Sancho an dessen ursprüngliche Anschaulichkeit anknüpfend dazu bemerkt: «*No serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma.*» Der Kontrast kann aber auch in der gedanklichen Entfernung des Verglichenen von dem Vergleichsexempel liegen. Daß irgendwelche körperlichen Qualen mit Flohstichen, irgendwelche heftigen Bestürmungen mit dem Sturm der Fliegen auf den Honig verglichen werden, ist naheliegend. Daß aber mit den Flohstichen und dem Fliegensturm auf den Honig die quälenden Gedanken verglichen werden, welche die Ruhe des Menschen stören, das ist ungewöhnlich und gibt dem Vergleich geradezu etwas Unheimliches, man möchte sagen Symbolisches, Synästhetisches, raubt ihm die eigentliche Volkstümlichkeit und steigert die Intensität:

Los pensamientos ... como si fueran pulgas no le dejaron dormir ni sosegar un punto (II, 46).

Allí como moscas a la miel le acudían y picaban pensamientos (II, 57).

„Mehr Schlaf haben als ein Siebenschläfer, ein Murmeltier" ist ein volkstümlicher und geläufiger Vergleich. Seine Anwendung durch Cervantes auf den zurückgedämmten Zorn ist ungewöhnlich und eigenartig:

Le haré despertar la cólera aunque esté con más sueño que un lirón (II, 14).

Origineller noch muten die Vergleiche an, die Neuschöpfungen bedeuten, weil bei ihnen der Dichter sozusagen die Arbeit leistet, welche für die traditionellen „das Volk" geleistet hat: die sprachliche Prägung auf Grund direkter Beobachtung. Freilich tragen nicht alle Vergleiche den Stempel des Genius des Cervantes und nicht bei allen hat er das letzte Wort gesprochen. Die Beobachtung der Eidechse, die in der Mauerritze verschwindet und nicht mehr gefunden wird, veranlaßt ihn zu dem Vergleich: «*Os tengo de hallar aunque os escondáis más que una lagartija*» (I, 4). Das ist freilich nicht ganz so originell wie etwa der Eidechsenvergleich der hl. Teresa, welche eine Parallele zieht zwischen den Eidechsen, die die Sonnenwärme aufsuchen, und den Nonnen, die aus einem alten feuchten Kloster in ein freundliches neues umziehen.[1] Auch der Vergleich von dem mit seinen Mitgefangenen zusammengeketteten Sträfling, der einem angekoppelten Hunde ähnlich ist, «*atraillado como galgo*» (I, 22), steht vielleicht an Ursprünglichkeit hinter ähnlichen

1) *No parecían sino lagartijas que salen al sol en verano.* Brief vom 2. Dezember 1579, zit. bei R. Hoornaert, *Ste Thérèse, écrivain.* Paris 1922.

Hundevergleichen bei Quevedo[1]) zurück. Aber überall ist die Anlehnung an die volkstümliche Art des Vergleichens evident.

Ursprünglichere Beobachtung liegt schon dem Vergleiche der nachschleifenden Kleiderschleppen mit den Armen des Polypen zugrunde: «*haciendo tiras los faldamentos como colas de pulpo*» (II, 19), ebenso dem der Vertilgung von Riesen durch den angriffslustigen Don Quijote mit der Vertilgung von Melonen durch einen eßlustigen Knaben «*así acomete mi señor a cien hombres armados como un muchacho goloso a media docena de badeas*» (II, 4), dem von dem glatten Abschneiden eines Gigantenkopfes mit dem Abschneiden einer Rübe an der Wurzel «*al gigante le ha tajado la cabeza cercén a cercén como si fuera un nabo*» (I, 35), dem von dem Behang einer Frau mit Schmuckstücken mit dem Behang einer Palme mit Datteln «*la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles que lo mismo parecen los dijes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta*» (II, 21).

In einigen Fällen ist es ein besonders malerisches Sehen, das den Vergleichen des Cervantes die letzte Feinheit gibt. Die vielfach mit weißem Schnee verglichenen Frauenhände sieht auch er (meist *blancas como la misma nieve*), aber er sieht sie bei Dorotea auf dem Hintergrund des goldenen Haares, und nun erscheinen sie ihm neuartig wie zwei Stücke gepreßten Schnees «*las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve*» (I, 28)[2]), ihre Füße sind ihm weißes Kristall, aber er sieht sie im Wasser neben den Steinen des Bächleins, und so scheinen sie ihm zu diesen Steinen des Bächleins als die schönsten Steine zu gehören «*los pies parecían pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido*». Hier herrscht zwischen dem Verglichenen und dem Vergleichsexempel fast jene zwingende Beziehung, der Flaubert den treffenden Namen «*Rapport fatal*» gegeben hat. Offene Augen sind es auch, die weiße Perlen mit gestandener Milch (*perlas blancas como una cuajada* II, 21), weiße Zähne mit geschälten Mandeln (*dientes blancos como unas peladas almendras* II, 23) vergleichen. Die Glätte eines Gegenstandes wird an der Glätte der flachen Hand (*rasa como la palma de la mano* I, 18) oder an der Glätte des Bodens eines Mörsers (*rasas y lisas como fondo de mortero de piedra* II, 40) verdeutlicht, der zahnlose Mund, der nichts mehr beißen kann, an der mühlsteinlosen Mühle, die

---

1) *Estaba debajo de la cama tan encogido que parecía un galgo con calambre* (Buscón I, 5) oder *Vi al hombre dar vueltas al rededor, como perro que se quería echar* (Buscón II, 2).

2) Man vergleiche damit etwa das plumpe: «*Las blancas manos parecían grupos de blanca cera*» bei Enríquez Gómez, *Guadaña* c. 10.

nichts mehr mahlen kann, «*la boca sin muelas es como molino sin piedra*» (I, 18).

Der Humor ist es vor allem, der das Sehen des Cervantes ursprünglich macht. Den zerschlagenen und schlaff auf dem Pferde liegenden Ritter erachtet er als einen Sack mit Unrat (*atravesado como costal de basura* I, 16). Der am Boden liegende Sancho, auf dem in der Revolutionsnacht (II, 53) ein Witzbold steht, um die Burladores zu kommandieren, erscheint ihm als Kommandoturm (*desde allí como desde atalaya gobernaba los ejércitos);* die Schnelligkeit des Sichübergebens sieht er als das Losgehen einer Flinte, «*la boca arrojó de sí más recio que una escopeta cuanto dentro tenía*» (I, 18).[1]) Die Bierpolitiker von Argamasilla scheinen ihm den ganzen Staat wie in einer Schmiede umzuschmieden, «*no parecía sino que la (= república) habían puesto en una fragua y sacado otra de la que pusieron*» (II, 1). Teresa Panza kann mit ihren Wünschen den Sancho wuchtiger bearbeiten als ein Küfer mit seinem Hammer die Reifen eines Fasses «*no hay mazo que tanto apriete los aros de una cuba, como ella aprieta a que se haga lo que quiere*» (II, 7). Die hastigen Vielschreiber werfen ihre Bücher warenmäßig von sich wie die Bäcker ihre Kuchen «*algunos componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos*» (II, 3). Die Vorstellung, daß sich Don Quijote an einem Seil in die Höhle des Montesinos hinabläßt, erweckt in Sancho den Vergleich mit einer Flasche Wein, die man zur Kühlung in einen Brunnen hängt, «*no se ponga, adónde parezca frasco que le ponen a enfriar en algún pozo*» (II, 22). Sanchos herabgefallene Hose macht den Eindruck von Fußschellen «*los calzones ... dieron luego abajo y se le quedaron como grillos*» (I, 20). Wie der Schuster sein Leder mit den Zähnen lang zieht, so will Sancho sein Leben in die Länge ziehen: «*pienso hacer como el zapatero que tira el cuero con los dientes hasta que le hace llegar donde él quiere, yo tiraré mi vida comiendo hasta que llegue al fin que le tiene determinado el cielo*» (II, 59). Eine gewisse Tragik beherrscht jenen Vergleich, der den besiegten Don Quijote mit seiner traurig schwachen Stimme hinter seinem Visier wie aus einem Grabe sprechen hört. Auch hier kann man die Stimmung betonend durchaus von «*Rapport fatal*» reden: «*Don Quijote molido y aturdido, sin alzarse la visera, como*

1) Zur Illustration der Schnelligkeit dient Pérez de Hita (*Guerras de Granada* I, 9) die aus einer Feldschlange abgefeuerte Kugel (*como si fuera una bala despedida de una culebrina*). Der Brechreiz erscheint Mateo Alemán (*Guzmán* II, III, 1) als ein Kreissen (*Querría lanzar cuanto en el cuerpo tenía, como mujer con mal de madre).*

si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma dijo» (II, 64).

Bestimmte Einzelheiten anderer Vergleiche wieder lassen großenteils als Beobachtungsfeld das Spanien des 16. Jahrhunderts deutlich werden und verleihen jenen dadurch etwas Scharfes und Einmaliges: So, wenn die Ruhe und das Ebenmaß verdeutlicht werden durch eine unveränderliche gestickte Schabrackenfigur: «*estás siempre en un ser sin crecer ni menguar como figura de paramento*» (II, 5), die Steifheit eines Reiters auf dem Pferde klar gemacht wird an einem unbeholfen dargestellten Ritter auf einem flämischen Wandteppich: «*Don Quijote, como no tenía estribos y le colgaban las piernas, no parecía sino figura de tapiz flamenco pintado o tejido en algún Romano triunfo*» (II, 41); die Würde Sanchos auf dem Esel an dem Patriarchen eines Gemäldes oder der Bühne gezeigt wird: «*iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca*»[1]) (I, 7). Die typisch spanische Gewandstatue ist in dem Vergleiche festgehalten: «*Clava los ojos en la tierra con tal embelesamiento que no parece sino estatua vestida que el aire le mueva la ropa*» (II, 19). Ein eigenartig aromatischer Duft suggeriert den Geruch eines Handschuhladens: «*un tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero*» (I, 31). Der von Natur begabte Dichter kann nicht nur ein schönes Gedicht, sondern beliebig viele machen, es geht ihm wie dem Töpfer mit seinen Gefäßen: «*esto que llaman naturaleza es como un alcaller que hace vasos de barro, y el que hace un vaso hermoso, también puede hacer dos y tres y ciento*» (II, 30). Die Lässigkeit der Form dieses Vergleichs unterstreicht seine Volkstümlichkeit. Der eilfertige Dichter[2]) leistet schlampige Arbeit, wie der Schneider am Abend vor hohen Festen, an denen alle Kunden ihre Kleider wollen: «*no hará sino harbar, harbar como sastre en víspera de pascuas*» (II, 4). Die fliehenden Geistlichen in Chorhemden und mit Fackeln in den Händen erinnern an gewohntes nächtliches Maskentreiben: «*los encamisados ... comenzaron a correr ... con las hachas encendidas que no parecían sino a los de las más-*

1) Zum Beweis, daß der „Patriarch" auf Bild oder — noch wahrscheinlicher — Bühne gesehen ist, möge vergleichsweise angeführt sein: Quevedo, *Buscón* I, 2: *Yendo pues en él (caballo) dando vuelcos a un lado y otro, como fariseo en paso.* — Guevara, *Diablo cojuelo II: Cayéndose espantados uno a un lado y otro a otro, como resurrección de aldea.* — Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza XVI: asir de un garabato y andarse a hurtar almas del peso de San Miguel.* Noch heute: «*Estar como un patriarca*».

2) Vgl. den oben zitierten Vergleich des eilfertigen Autors, der die Werke hinwirft wie der Becker die Kuchen. «*Harbar, harbar etc.*» noch Sprichwort.

caras que en noche de regocijo y fiesta corren» (I, 19). Große Stille in einem Hause läßt an ein Karthäuserkloster denken: «*maravilloso silencio ... en toda la casa habia, que semejaba un monasterio de cartujos*» (II, 18). Zähneklappern erinnert an den Fieberkranken (*Sancho comenzó a dar diente con diente como quien tiene frio de cuartana* I, 19), Umsichschlagen vor Angst und Entsetzen an ein Kind, das die Fallsucht hat (*Sancho comenzó a herir de pie y de mano como niño con alferecia* II, 14). Ein schnell trabendes Pferd assoziiert den Zigeuneresel, dem man Quecksilber in die Ohren gegossen hat, um ihn munter zu machen und so leichter verkaufen zu können: «*Andaba Rocinante como si fuera asno de gitano con azogue en los oidos*» (I,31). Der kreisende Becher, der bald leer, bald voll ist, erinnert an den Eimer des typisch-spanischen heute noch zu sehenden Wasserrades: «*el cuerno andaba a la redonda tan a menudo ya lleno ya vacio como arcaduz de noria*»[1]) (I, 11). Die Traurigkeit der um einen Zweikampf betrogenen Menge ist ähnlich der der Buben, die sich freuen, daß einer gehenkt werden soll, während der Delinquent begnadigt wird: «*los más quedaron tristes y melancólicos de ver que no se habian hecho pedazos los tan esperados combatientes, bien asi como los mochachos quedan tristes, cuando no sale el ahorcado que esperan, porque le ha perdonado o la parte o la justicia*» (II, 56).[2]) Ausführlich ist der Vergleich des angebundenen, ganz nahe über dem Boden schwebenden Hidalgo mit einem Delinquenten während der Tortur des Flaschenzuges: «*como sentia lo poco que le faltaba para poner las plantas en la tierra, fatigábase y estirábase cuanto podia por alcanzar al suelo, bien asi como los que están en el tormento de la garrucha puestos a toca no toca, que ellos mismos son causa de acrecentar su dolor con el ahinco que ponen en estirarse*» (I, 43).

Ähnlich wie die traditionellen Vergleiche häuft Cervantes auch die originelleren, wenn ihm ein einziger nicht deutlich genug erscheint. Er berührt sich in diesem Brauch, diesem Verdeutlichungsstreben, mit Gepflogenheiten der zeitgenössischen Mystik. So heißt es von dem zwischen seine zwei Schilde eingepreßten, am Boden liegenden Statthalter Sancho: «*Quedó como galápago encerrado y cubierto con sus conchas* (1) *o como medio tocino metido entre*

---

1) Diese «noria» ist auch der hl. Teresa zum Vergleich geläufig. Sie meint z. B. Gott wünsche die Menschen «*hechos asnillos para traer la noria del agua*», *Vida* XXII. Vgl. Hoornaert, *Ste Thérèse, écrivain* p. 522.

2) Der Vergleich hat ohne Zweifel auch eine satirische Note ähnlich dem aus der Celestina: «*me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados*» (Cel. I).

dos artesas (2) *o bien así como barca que da al través en la arena* (3)» (II, 53).

Wie beim eigentlichen Vergleich knüpft Cervantes auch bei der Metapher an die volkstümliche Tradition an: «*No hay quien solo procure descabezar el sueño*» sagt er II, 1 und vergißt nicht hinzuzufügen «*como dicen*». Aber er weiß bei traditionellen und metaphorischen Redensarten auch die Bildhaftigkeit zu unterstreichen, wenn er sie auf besonders günstige Situationen anwendet. So gewinnt die Redensart «*habéis de ir rabo entre piernas*» an Plastik, wenn sie zu einem Gefangenen gesagt wird, der seine Kette wie einen Schweif nachschleppt (I, 22) oder die andere: «*quedaron entrambos como de perlas*»[1]), wenn sie wörtlich auf die unappetitlichen weißen Perlen angewandt wird, die Don Quijote und Sancho vom gegenseitigen Erbrechen hinterblieben[2]) (I, 18).

Die etymologische Anschaulichkeit solcher Metaphern kann aber nicht nur durch die situationsmäßige Verwendung, sondern auch durch sprachliche konkrete Zusätze erzielt werden. So wird z.B. in der Celestina (X) die abgeblaßte Redensart «*se lanzó en tu pecho el amor*» von neuem saftig und farbig, sobald sie den Zusatz erhält «*sin te romper las vestiduras*», ein Zusatz, der uns zwingt, den traditionellen Liebespfeil wieder plastischer zu sehen, auf dem Wege nämlich, den er in das Herz durch die Kleider nimmt, ohne diese zu zerreißen. So gewinnt auch in den Händen des Cervantes der übliche Ausdruck *costal* (heute: *talego*) „Sack" für einen dicken, plumpen Menschen, auf Sancho angewandt an Plastik, sobald er den Zusatz erhält «*lleno de refranes y malicias*» (II, 43) und das Wort *costal* im Sinne von „Menge" in der Verbindung «*un costal de refranes*» gewinnt noch mehr Leben und Farbe in einem Satze wie: «*todos los ... Panzas ... nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo*» (II, 50). Nur das ganz deutliche Sehen Sanchos als Sack voll Sprichwörter und Ungezogenheiten erklärt auch den Ausdruck «*temeroso que Sancho se descosiese y desbuchase algún montón de maliciosas necedades*» (II, 2). Traditionell-blaß sagt Cervantes (I, 27): «*un nudo se le atravesó en la garganta.*» Aber welche Anschaulichkeit verleiht er der ganz ähnlichen Formel: *tener el alma atravesada en la garganta*, wenn er sagt: «*la tiene (el alma) atravesada en la garganta, no diez dedos de los labios... o para salirse por la boca o para volverse al estómago*» (II, 35). Die Redensart «*la ocasión me ofrece sus guedejas*» (I, 25),

1) Bedeutet im allgemeinen abgeblaßt «*hermoso y limpio*», hier *ironice* (Cejador).

2) Solches Wiederbeleben verblaßter Metaphern ist, nebenbei bemerkt, sehr modern. Der sogenannte Expressionismus arbeitet bewußt damit.

die an sich schon farbiger ist als «*me ofrece sus cabellos*» (vgl. *Cejador s. v. guedeja*), gewinnt an Plastik, wenn sie antithetisch variiert wird: «*no dejes que la ocasión ... te vuelva la calva en lugar de la guedeja*» (Persiles II, 11). Das durch den Gebrauch undeutlich gewordene Bild «*me tiene aparejado el diablo alguna zancadilla*», erhält neuerdings Relief durch den Zusatz «*donde tropiece y caiga y me deshaga las muelas*» (II, 4). Ähnlich: «*podemos meter las manos hasta los codos* (der reliefbedingende Zusatz) *en esto que llaman aventuras*» (I, 8) oder: «*verásl*os (*los ojos*) *llorar hilo a hilo* (soweit üblich) *y madeja a madeja*» (II, 35).

Es ist also die Wirkung der Konsoziation, wie man neuerdings sagt[1]), die Cervantes zur Erzielung neuer Anschaulichkeit bei verblaßten Metaphern ausnützt. Konsoziation gibt auch den Ausschlag bei metaphorischen Bedeutungswirkungen, wenn das Bild außergewöhnliche Verwendung bekommt, wenn die Ausnützung der Kontrast- und Distanzempfindung, von der schon oben bei den eigentlichen Vergleichen die Rede war, deutlich wird. «*Sacar las cosas de quicio*» ist dem 16. Jahrhundert laut Covarrubias geläufige Metapher. Wendungen bei Cervantes, wie «*sacar a mi estómago de sus quicios*» (II, 49) oder «*el cielo se desencajaba de sus quicios*» (II, 63) werden auch als etwas durchaus Geläufiges empfunden. Die Sache ändert sich aber sofort, wenn es heißt: «*sacar la caballería andante de sus quicios*» (I, 10), «*sacar de sus quicios la antigua usanza de la caballería andante*» (II, 7). Ähnlich erhält die Maurermetapher «*dar ripio a alguno*», in die abstrakte Sphäre gerückt, sofort Farbe: «*yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras*» (II, 4). Gerade so geht es mit der Jagdmetapher «*volar la ribera*» (die Wasservögel aufscheuchen) auf die Aufsehen verursachende neue Ausfahrt Don Quijotes angewandt: «*Nuestro hidalgo sale otra vez a volar la ribera*» (II, 2). Das Anschaulichkeitsempfinden des Cervantes bei dem Gebrauch solcher Metaphern mag bei folgendem Beispiel in flagantri gepackt werden: Die Begriffe „in Ordnung, ins Reine bringen, in bessere Verhältnisse versetzen" gibt der Spanier mit den Redensarten: *sacar del lodo* oder *sacar del borrador.* Cervantes verwendet die letztere Metapher und schreibt: «*no le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos tiene el mundo*»; allein der Kontrast zwischen *borrador* und *médicos* läßt ihm den eigentlichen, anschaulichen Sinn von *borrador* = „Konzept" um so deutlicher werden, und er ergänzt seinen Satz dahin «*cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo*»

1) Vgl. Hans Sperber, *Einführung in die Bedeutungslehre.* Bonn 1923. S. 4—11.

(II, 18). So kann durch die abstrakt-konkrete Kontrastwirkung die Anschaulichkeit sogar stärker werden, als es der Dichter beabsichtigt, und sich der Stilblüte nähern.[1])

Bei einem Cervantes dürften indes solche Grenzüberschreitungen eher auf das Konto eines beabsichtigten Wohlbehagens am Komischen zu setzen sein. Es seien hier erwähnt Metaphern wie «*quiero tomar el pulso a vuestra admirable ingenio*» (II, 18), «*el día de hoy antes se toma el pulso al haber que al saber*» (II, 20), «*algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced*» (II, 12), «*sacar la buena respuesta del estómago a coces y a bofetones*» (I, 25). Das Allgemeingut gewordene anschauliche «*embaular*» für „hineinstopfen" = „unmäßig essen" verwendet Cervantes nicht nur im üblichen Sinne (I, 11; II, 59), er wagt auch als Gegenstück ein «*desembaular* [*su cuita*]» (II, 38), er kennt neben einem «*embaular tasajos (en el estómago)*» ein an Deutlichkeit gesteigertes «*trasladar tasajos del caldero al estómago*» (I, 11). Wie die Anschaulichkeit der Metapher «*me pudre un pensamiento*» für „vergessen" gesteigert werden kann, zeigen folgende Beispiele des Cervantes: 1. *ciertos pensamientos me pudran en el pecho* (Persiles II, 5). 2. *no querría que se me pudriesen* (*cosas*) *de guardadas* (Cejador ergänzt *en la memoria* I, 17), 3. *otra cosa no se me ha de podrir en el pecho* (II, 17), 4. *se me han podrido más de cuatro cosas en el estómago* (I, 21), d. h. *cosa* mit *podrir* verbunden, wirkt anschaulicher als *pensamiento*, *en el pecho* anschaulicher als *en la memoria*, *en el estómago* (entspricht fast medizinisch dem *podrir*) anschaulicher als *en el pecho*, die Zahl bei *cosas* (*cuatro*) und das Tempus des deutlichen *fait accompli* (*me han podrido*) steigern die Greifbarkeit ins Ungeahnte. Eine Kühnheit der Anschaulichkeitswirkung ersten Ranges ist die Verdeutlichung des Begriffes „Durcheinander" durch den Ordnungsruf des Schweinehirten an seine Herde: «*coche acá, cinchado*» und obendrein die kontrastvolle Verbindung dieses Ausdruckes mit dem abstrakten «*honra*»: «*En esa historia debe de andar mi honra* — sagt Sancho — *a coche acá cinchado*» (II, 8); die Ehre (!) wird so als ein aus der Reihe laufendes Schwein gesehen. Ähnlich originell ist das Sehen der Galeerenruder als Füße der Galeeren «*tantos pies colorados* — *que tales pensó* (Sancho) *que eran los remos*» — (II, 63), auch metonymisch «*quitar a las galeras sus pies*» für „die Ruderer" (I, 29), in der Wirkung nicht weniger drastisch als

---

1) Dieses Schicksal haben z. B. grundsätzlich die Metaphern Bossuets, dessen persönliche konkrete Anschaulichkeit mit dem klassisch-französischen Geschmack für das Abstrakt-Generelle eigenartige Katachresen liefert. Vgl. Albalat, *Comment il ne faut pas écrire* p. 21—27.

etwa der populäre (verkürzte) Vergleich der an eine Kette geschlossenen und aufgereihten Gefangenen mit den Körnern eines Rosenkranzes «*Yo topé un rosario de gente*» (I, 30).

Gegenüber der volkstümlichen Inspiration der Vergleiche und Metaphern des Cervantes will die literarische nicht sehr viel besagen. Die literarischen Vergleiche sind großenteils ausgebaute Gleichnisse, deren *tertium comparationis* schwach ist. Die Poesie ist wie ein zartes Mädchen: «*La poesía ... es como una doncella tierna ..., esta tal doncella no quiere ser manoseada por las calles ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios.*» Das macht (wenigstens in sichtlichem Streben nach Deutlichkeit) Don Quijote dem Don Diego de Miranda (II, 16) in akademischem Wortschwall klar.[1]) Die schöne Schäferin Marcela sucht in dem nämlichen Ton nach Bild und Gleichnis: «*Como la víbora no merece ser culpada por la pozoña que tiene, ... tampoco yo merezco ser reprendida por ser hermosa*» (I, 14). Ähnlich hochtrabend und ausführlich spricht Don Quijote von den aussterbenden Rittergeschlechtern, die auf breiter Basis aufgebaut in ein Nichts, eine Spitze enden gleich einer Pyramide: «*han acabado en punta como pirámides*» (I, 21).

Die Kanzelredner waren es, die derartige Vergleiche liebten, und dabei zum Teil sehr Treffendes sagten. Luis de Granada scheint es vor allem gewesen zu sein, der bei den akademischen Gleichnissen des Cervantes Pate gestanden hat. Seine «*Guía de Pecadores*» ist voll von rhetorischen Vergleichen dieser Art. Dort ist auch das bekannte Gleichnis vom Leben zu finden, das der Schaubühne ähnlich, wo die Figuranten, nachdem sie ihre Rolle ausgespielt, ins Nichts versinken.[2]) Diesen Vergleich nützt Cervantes II, 12: «*... en la comedia y trato deste mundo...unos hacen los emperadores, otros los pontifices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia, pero ... cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y quedan iguales en la sepultara.*» Obwohl gerade dieser Vergleich in jeder neuen Form wegen seiner Tragik packt[3]), ist er Cervantes nicht originell genug, weshalb er den Sancho ihn tadeln läßt mit den Worten: «*¡Brava comparación! aunque no tan nueva!*» (ebda. II, 12). Und Sancho gibt dann ein ähnlich anschauliches, aber ebenso vielverwendetes Gleichnis zum

1) Ähnlich steht das Gleichnis in der *Gitanilla: La poesía es una bellísima doncella etc.*

2) *Guía de Pecadores* I, 3.

3) Vgl. Shakespeare, *Macbeth* V, 5: *Life's but a walking shadow, a poor player That struts and frets his hour upon the stage etc.*

Besten, das vom Menschenleben und dem Schachspiel[1]) «*aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabândose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura*» (II, 12). Wir entdecken hier den Cervantes zweifelsohne dabei, wie er sich Gedanken macht über die künstlerische Möglichkeit der Wiederverwertung literarischer Gleichnisse. Er möchte auch sie am liebsten ganz volkstümlich machen. Sancho als Sprachrohr darf den komisch-verzweifelten Versuch wagen, wenn er etwa anknüpfend an die biblische Parabel vom Samen, der auf gute Erde fiel, zu Don Quijote mit wilder Katachrese sagt: «*La conversación* (Umgang) *de vuesa merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caido ... y espero de dar frutos de mí ... tales que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado (!) entendimiento mío*» (II, 12).[2])

Die Praxis im Don Quijote bestätigt also Cervantes' Bedenken gegen das gemeinplatzartige Literaturgleichnis. Nur in der eingeschobenen „plateresken" Novelle «*El Curioso Impertinente*» ist es im Rahmen des besonderen Stils dieser Erzählung öfters vertreten. Anschaulich ist darin besonders der Vergleich der sittsamen Frau mit dem feinen Diamanten, den man nicht auf einen groben Amboß legt, um mit dem Hammer seine Güte zu erproben (I, 33), und der andere Vergleich der keuschen Frau mit dem Hermelin, das sich lieber vom Jäger fangen läßt, als daß es durch eine Pfütze watet und sein reines weißes Fell beschmutzt (I, 33).[3]) Der Humor rechtfertigt bisweilen auch einen literarischen Vergleich innerhalb des eigentlichen Romans. So taucht an der glänzendsten Stelle (I, 21), da, wo sich der Barbier unter Zurücklassung seines von Don Quijote begehrten Bartbeckens vom Esel herabgleiten läßt, um zu fliehen, der Vergleich vom sich selbst kastrierenden Biber auf, der der Sage nach errät, was der Jäger von ihm will (das Bibergeil): «*había imitado al castor, el cual viéndose acosado de los cazadores se taraza y*

1) F. Rodríguez Marín in seinem Kommentar zitiert Lope de Vega, *El Gran Duque de Moscovia II:*

> *... se acaba el juego de manera*
> *Que los reyes, las damas, los arfiles*
> *Juntan la muerte, sin quedarse fuera*
> *Las piezas altas ni las piezas viles.*

2) Ein schlagender Beweis für die Mißverständnisse früherer Normästhetik ist der, daß Clemencín versuchte, diesen derb-drolligen Vergleich aufzuputzen und „literaturfähig" zu machen.

3) Dieser Vergleich kehrt verkürzt wieder *Persiles* IV, 1.

corta con los dientes aquello por lo que él por distinto natural sabe que es perseguido.» Was verschlägt es in diesem Zusammenhang, daß sich dieser berühmte Bibervergleich ganz ähnlich schon bei Luis de Granada[1]) und bei Ariost[2]) findet? Die Situation ist es, die bei Cervantes den Vergleich neu belebt.[3]) Der Pfau mit seinem stolzen, schönen Rad, der in seiner Eitelkeit erschüttert wird, sobald er seine häßlichen Füße erblickt, war den spanischen Asketen ein beliebtes Gleichnis, um den eitlen Sünder an seine Schwächen zu gemahnen. Luis de Granada ist es wieder, der z. B. sagt: «*Mirando como el pavón la cosa más fea, que en tí tienes, luego desharás la rueda de tu vanidad.*»[4]) Sehr treffend sagt das Gleiche Don Quijote zu Sancho vor Antritt der Statthalterschaft in folgender Form: «*Vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra*» (II, 41). Die Kürzung des Vergleiches und die konkrete Hereinziehung des bildhaften Schweinehirten macht ihn ohne Zweifel unliterarischer und anschaulicher. Formaler Natur ist auch die Entliterarisierung und Verdeutlichung des berühmten Vergleiches der Übersetzungen mit der Rückseite von (flämischen) Wandteppichen (Gobelins), der sich in akademischerer Form z. B. bei Luis Zapata findet:

Luis Zapata, Horazübersetzung[4]) 1591:	Cervantes, Don Quijote 1615 II, 62:
Son los libros traducidos tapicería del rèvés, que está allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras como madera y piedras por labrar, faltas de lustre y de pulimiento.	*El traducir de una lengua en otra, es como quien mira* (echt populär!) *los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenos de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz.*

Beachtenswert sind die in gleicher Richtung liegenden Ansätze des Cervantes, verblaßte literarische Metaphern[5]) und Bilder zu verdeutlichen, sei es — genau wie bei den oben betrachteten volkstümlichen — durch Häufung oder durch anschauliche Zusätze. Beispiele für Häufung sind etwa: «(*La Goleta*), *aquella oficina y capa de maldades y aquella gomia y esponja y polilla de la infinidad*

---

1) *Simbolo de la Fe* I, c. 16 § 1.

2) *Orlando Furioso* XXVII, 57, beide Stellen zitiert bei Rodríguez Marín (Kommentar).

3) Ein glücklicher „Jägervergleich" auch in der Gitanilla: «*no quería yo que fueses tú para conmigo como es el cazador, que en alcanzando la liebre, que sigue, la coge y la deja, por correr tras otra que le huye*».

4) Zitiert von Rodríguez Marín in seinem Kommentar.

5) Eine der besten: «*la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago*» (II, 43).

de dineros que allí sin provecho se gastaban» (I, 39) oder humorvoll von einem Menschen gesagt:

«*Yo sé bien lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído*» (I, 31) oder

«*Quiso soltar al lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas, a la mosca entre la miel*» (I, 29).

Wenn Cervantes in seiner Novelle «*La fuerza de la sangre*» sagt: «*La noche ... parecía que iba y caminaba no con alas sino con muletas*», so gibt der verblüffende Zusatz «*sino con muletas*», dem verblaßten «*caminar con alas*» neue Farbe. Genau so ist die Wirkung im „Quijote", wenn es heißt: «*una estrella que a los portales, si no a los alcázares de su redención le encaminaba*» (I, 2). Hier läßt der Zusatz «*alcázares*» erst die «*portales*» sichtbar werden. Im Persiles (III, 4) sagt unser Autor von der gänzlich unanschaulich gewordenen „blinden" Fortuna: «*Esta que llaman fortuna ... debe de ser ciega y antojadiza.*» Man hat dabei nicht den geringsten visuellen Eindruck. Im „Quijote" (II, 66) jedoch sagt Cervantes: «*Esta que llaman fortuna es una mujer borracha y antojadiza y ... ciega.*» Der verblüffende ungewohnte Zusatz «*borracha*» läßt plötzlich vor unserem geistigen Auge ein taumelndes Weib erstehen, und wir suchen unwillkürlich auch dessen traditionelle Laune und Blindheit wieder bildhafter zu schauen.

Ein ungeheurer Grad von Bildhaftigkeit stak in den spanischen Sprichwörtern. Nicht umsonst hat Cervantinische Anschaulichkeit dem Sancho viele Refranes gerade dieser Art in den Mund gelegt, bei denen man fast mit suggestivem Zwang Bilder entstehen sieht.[1]) Wer sieht nicht Kuh und Strick deutlich vor Augen, wenn er liest: «*Cuando te dieren la vaquilla, corre (acudas) con la soguilla*» (II, 4, 50, 62), wer nicht Brotlaib und Kuchen, wenn es heißt: «*Pues tenemos hogazas, no busquemos tortas*» (II, 13), wer nicht zwei Gräber mit Papst und Küster bei dem Refrán: «*No ocupa más pies de tierra el cuerpo del papa que el del sacristán*» (II, 33), wer nicht einen hosenbekleideten Hund bei: «*Vióse el perro en bragas de cerro*» (II, 50), wer nicht Honig und ein großes Eselsmaul bei dem Sprichwort: «*No es la miel para la boca del asno*» (I, 52; II, 28), wer nicht ein Bauernbüblein mit seiner Rotznase, wenn er hört: «*Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y mételo en tu casa*» (II, 5)? Es kann gar kein Zweifel darüber sein, was die Bildhaftigkeit all dieser Refranes ver-

---

1) Die Spanier des 16. Jahrhunderts waren sich dieser Tatsache offenbar bewußt. Mal Lara betont: «*Los refranes aprovechan para el ornato de nuestra lengua y escritura. Son como piedras preciosas*» zitiert bei A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* p. 193.

bürgt. Es ist die Hervorhebung gesehener konkreter Einzelheiten, die dem Volke repräsentativ einen der sinnlichen Erfassung an sich unzugänglichen allgemeinen abstrakten Gedanken vertreten.

Das nämliche Mittel der Anschaulichkeit, zum nämlichen Zweck, auf Grund der nämlichen Beobachtung verwendet Cervantes auch als schöpferischer Dichter. Da ist es zunächst wieder die Charakterisierung des Sancho, die verlangt, daß er nicht nur Sprichwörter zitiert, sondern auch in der konkreten Bildhaftigkeit des Sprichwortes spricht. Hören wir also, wie er einige allgemeine Gedanken bildhaft formuliert (zum Teil mit 'frases hechas'):

Don Quijote ist von rührender Einfalt = *un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día* (II, 13);

Teresa soll eine vornehme Dame werden = *tengo determinado que andes en coche* (II, 36);

Ich fürchte gerichtliche Belangung = *ya me parece que sus (= de la Santa Hermandad) saetas me zumban por los oídos* (I, 23):

Ich bin ein besserer Bauer als Statthalter = *mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas que de dar leyes, ni de defender provincias ni reinos* (II, 53);

Mir fallen unzählige Sprichwörter ein = *los refranes viénenseme tantos juntos a la boca ... que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra* (II, 43);

Ein armer Hidalgo spielt den Edelmann = *(El) se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante* (II, 2);

Arme Ritter sind stolz, aber leiden Not = *dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde* (II, 2).

Von Sancho geht die Rede in konkreten Details auch auf andere Personen über. Man höre die Variation des Themas: „Der Besiegte verdient körperliche Züchtigung" durch Herrn und Diener:

(Don Quijote): «*Justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas, le piquen avispas y le hollen puercos. También debe de ser castigo del cielo, respondió Sancho, que a los escuderos de los caballeros vencidos los puncen moscas, los coman piojos y les embista la hambre*» (II, 68).

Der Lizenziat (II, 19) erklärt, daß Unterschicht und Oberschicht nicht die gleiche Sprache haben können, in folgender Weise:

«*no pueden hablar tan bien los que se crían en las tenerías (de Toledo) y en Zocodover, como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la iglesia mayor.*»

„Das Buch vom Don Quijote ist hochberühmt" drückt Sansón Carrasco so aus: «*es tan ... leída ... de todo género de gente, que*

apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: allí va Rocinante» (II, 3).

„Ritterbücher müßten wie Ketzer behandelt werden" formuliert die Nichte so: «*merecían (las historias) que a cada una se le echase un sambenito*» (II, 6).

„Es ist ein Unsinn, auf der Bühne die ‚Einheiten' zu vernachlässigen", heißt beim Domherrn von Toledo: «*¿qué mayor disparate ... que salir un niño en mantillas en la primera escena ... y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?*» (I, 48).

„Die Olla podrida ist kein vornehmes Gericht", heißt beim Doctor Pedro Recio: «*Allá las ollas podridas para los canónigos, o para los retores de colegios o para las bodas labradorescas*» (II, 47).

Der Autor selbst berichtet in diesem anschaulichen Stil: Don Quijotes Bursche war in Stall und Feld tätig: «*así ensillaba el rocín como tomaba la podadera*» (I, 1).

Weil nun Cervantes so scharf Einzelheiten sieht, versteht er es auch, stets die charakteristischen Details der Dinge und Ereignisse zu einem anschaulichen Bild zusammenzufassen. In weiser Beschränkung läßt er es sich dabei genügen, die Illusion anzuregen, ohne plump auszumalen und in die Domäne der bildenden Kunst einzudringen. Darin, daß er nur die großen Linien deutlich erkennen läßt, zeigt er sich als den Meister plastischer (weniger malerischer) Anschaulichkeit im Rahmen der Wortkunst. Die Charakteristik der Größe, der Schweiflosigkeit, der weichen Behaarung des Gesäßes liefern ihm die Mittel zu seinem Bild des Affen: «*El mono grande y sin cola, con las posaderas de fieltro, pero no de mala cara*» (II, 25). Der vorgestreckte Kopf, das geöffnete Maul und die heraushängende Zunge halten den Esel im Momente des Iahens im Bilde fest: «*un asno ... la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera en acto y postura como si estuviera rebuznando*» (II, 74).

Der Porträtist, der uns alle seine wichtigen Personen skizziert: Don Quijote, Sancho, Maritornes, Sansón Carrasco[1]), begnügt sich nicht, beim Individuellen stehenzubleiben, sondern er sucht mit ein paar Zügen Typen festzuhalten, wie:

> den Bescheidenen (Gandalín): «*con la gorra en la mano* (1) *inclinada la cabeza* (2) *y doblado el cuerpo more turquesco* (3)» — I, 20;
>
> den Verlegenen (Lotario): «*lo que hizo fué poner el codo sobre el brazo de la silla* (1) *y la mano abierta en la mejilla* (2) *y pidiendo perdón dijo*» (3) — I, 33;

---

1) Siehe das folgende Kapitel!

den Nachdenklichen (Cardenio): «*quedó con la cabeza inclinada sobre el pecho a guisa de hombre pensativo*» — I, 27;

oder mit anderer charakteristischer Haltung:

(Sancho) «*estaba de pechos sobre su asno con la mano en la mejilla en guisa de hombre pensativo además*» (I, 18);

oder mit kombinierten Charakteristiken:

(Sancho): «*inclinó la cabeza sobre el pecho, y poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices estuvo como pensativo*» (II, 45).

(Hier fördern die neuen Details [*índice, derecho, cejas, narices*] die Anschaulichkeit enorm.)

den Satten *(el caballero):* «*recostado sobre la silla y ... mondándose los dientes*» (I, 50);

den Rekonvaleszenten (Don Quijote): «*sentado en la cama vestida una almilla de bayeta verde con un bonete colorado toledano, y estaba tan serio y amojamado que no parecía sino hecho de carne momia*» (II, 1). Bei diesem Bilde fällt die Farbe auf, die Cervantes selten gibt (*verde, colorado; seco* und *amojamado* suggerieren gelb)[1];

den beim Schreiben vom Schlage Gerührten (Anselmo): *tendido boca abajo* (1) *la mitad del cuerpo en la cama y la otra mitad sobre el bufete (2) ... con el papel escrito y abierto (3) y él tenía aún la pluma en la mano* (4)» — I, 35;

die (eingeschlafenen) Trinker, ein Tableau «*Los Borrachos*», viel charakteristischer als das des Velázquez im Prado: «*asidos entrambos de la ya casi vacía bota* (1) *con los bocados a medio mascar en la boca* (2) *se quedaron dormidos* (3)» — II, 13.

Auch die Trinkernase weiß Cervantes in jener falschen Nase des Waldknappen festzuhalten: «*la nariz ... corva en la mitad* (1) *y toda llena de berrugas* (2) *de color amoratado como de berengena*» (3) II, 14.

Bisweilen ist nur ein charakteristisches Detail gewählt, das indes durch seine verblüffende Treffsicherheit um so intensiver wirkt. Dies ist der Fall bei der Fadenscheinigkeit des Rockes des armen Rekruten II, 24: «*traía puesto una ropilla de terciopelo con algunas vislumbres de raso*» oder bei der einfältigen Pose der beiden Regi-

1) Farbe hat noch das Bild des Kavaliers: «*Vistióse Don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestas, púsose una montera de raso verde*» (II, 31).



doren, die den verlorenen Esel suchen II, 25: «*los dos regidores a pie y mano a mano.*»

Ausführlicher und über das bloß Charakterisierende hinausgehend erscheinen nur wenige Gemälde des Cervantes, indessen z. B. Das Picknick (II, 54), das ihm unter der Hand zum Stilleben wird: «*Tendiéronse en el suelo y haciendo manteles de las yerbas pusieron sobre ellas pan, sal, cuchillos, nueces, rajas de queso, huesos mondos de jamón.*» Freskohaft wirkt die Gestörte Prozession (I, 52) in ihrer Abwehrstellung gegen Don Quijote: «*Hicieron todos un remolino al rededor de la imágen* (1), *y alzados los capirotes* (2), *empuñando las disciplinas* (3), *y los clérigos los ciriales* (4), *esperaban el asalto.*»

Derselbe Cervantes jedoch, der so ein Bild der Phantasie zu malen weiß, lehnt es ab, ein nach seiner Fiktion vorhandenes Bild zu beschreiben. Vielleicht ist das ein Anhaltspunkt für seine Auffassung der eigenen Aufgaben von Dichter und Maler. Als er (II, 58) andeutet, daß auf dem Retablo, den Don Quijote beschaut, der Sturz des hl. Paulus dargestellt war, sagt er nur «*la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse.*»

Die Seelenhaltung des Cervantes ist indes, wie sich an allerlei Dingen (z. B. den Tumultszenen, den vielen Ausdrücken der Emphase usw.) nachweisen läßt, im allgemeinen keine statische, wie sie zumeist die beschaulich malenden Dichter haben, sondern eine dynamische. Und deshalb wächst naturgemäß des Autors Anschaulichkeit, wenn er die Schilderung der Pose durch Schilderungen der Geste ersetzt. Gestenschilderung ist ja schon in dem Augenblick gegeben, in dem ein Bild gewissermaßen in zwei zeitlich aufeinanderfolgende Teilbilder zerlegt wird. Mit dem Eintritt dieser zwei Zeiten trennt sich nun die Leistung des Dichters ganz scharf von der des hierin beschränkten Malers. Die Skizzierung der Freundschaftshaltung zwischen Rocinante und Sanchos Esel stellt zwei solcher Zeiten dar: «*así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro,* (1. Zeit) *y . . . después de cansados y satisfechos cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio, que le sobraba de la otra parte más de media vara, . . . mirando los dos atentamente al suelo* (2. Zeit)» (II, 12). Die Bewegung in diesem Bilde, die hauptsächlich durch die 1. Zeit bestritten wird, ist noch sehr schwach, ähnlich wie bei dem Bilde der „Nachtwandlerin" *(Doña Rodríguez): (Don Quijote) vió entrar* (Bewegung) *a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas. . . . Entre los dedos de la mano izquierda* (deutlich!) *traía una media* (deutlich!) *vela encendida y con la derecha* (deutlich!) *se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos: venía*

pisando quedito (Bewegung) *y movía los pies blandamente* (übermalerische Bewegung)» (II, 48). Ein ähnlicher Grenzfall[1]) liegt vor bei dem Bild, das Sancho in heißem Gebet zeigt, und wo die Betonung der Länge des Gebetes ein zeitbedingtes Element bringt: «*Sancho puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo pidió a Dios con una larga y devota plegaria le librase*» (II, 29).

Deutlicher wird das Gestenhafte, wenn es als solches betont wird. Wenn Sancho den ihn aufhaltenden Pilgern seine Geldnot durch Zeichen verdeutlichen will, heißt es: «*él poniéndose el dedo pulgar en la garganta y extendiendo la mano arriba les dió a entender que no tenía ostugo de moneda*» (II, 54). Sanchos Freude wird einmal durch zwei (also malerisch nicht mehr darstellbare) Luftsprünge verdeutlicht: «*Dió dos zapatetas en el aire con muestras de grandísimo contento*» (I, 30). In drei deutlich getrennten Gesten äußert sich Teresas Freude über Brief und Perlenkette der Herzogin: «*Salióse Teresa fuera de casa ... con la sarta al cuello* (1) *y iba tañendo en las cartas* (2) ... *y encontrándose acaso con el cura Sansón Carrasco comenzó a bailar y a decir* ... (3).» Sanchos Geste des Zweifels ist das charakteristische Bewegen des Kopfes erst nach der einen, dann nach der anderen Seite: «*meneando la cabeza a una parte y a otra*» (I, 46). Des Pfarrers Zweifel an der Echtheit der Korallenkette Teresas äußert sich in den ebenfalls typischen Gesten stets erneuten kritischen Betrachtens: «*Quitóle el cura los corales del cuello, y mirólos y remirólos, y certificándose que eran finos tornó a admirarse de nuevo*» (II, 50). Der Zweifel des Übersetzers, der eine schwere Stelle genau ansieht, und mit Gemurmel daran herumkonstruiert, ist nicht weniger charakteristisch in den Gesten des übersetzenden Renegaten festgehalten: «*Abrióle* (= *el papel) y estuvo un buen espacio mirándole y construyéndole murmurando entre los dientes*» (I, 40). Andere typische Gesten des Zweifels macht der Polizist, der das Signalement eines Steckbriefes umständlich und gewissenhaft mit den Kennzeichen des vermutlichen Delinquenten vergleicht. Der *cuadrillero* (I, 45) befindet sich Don Quijote gegenüber in dieser Lage: «*sacando del seno un pergamino ... y poniéndose a leer de espacio ... a cada palabra que leía ponía los ojos en Don Quijote y iba cotejando las señas del mandamiento con el rostro de Don Quijote.*»[2])

---

1) Arthur Franz prägte dafür den Ausdruck potentielle Geste.

2) Zur Verhaftungsszene, die mit dieser Steckbriefkontrolle eingeleitet wird, bemerkt Cortejón in seinem Kommentar ausdrücklich: «*La fuerza de la observación sorprende. .. ¿Quién de nosotros no recuerda al aguacil de su pueblo ... en casos análogos?*»

In der Beobachtung und Schilderung typischer äußerer Gesten als Ausdruck innerer Stimmungen ist Cervantes Meister. Don Quijotes Auftrag an Sancho, Dulcineas innere Erregtheit zu beobachten, lautet u.a.: «*Si está en pie, mírala, si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie* (1), *si te repite la respuesta que te diere dos o tres veces* (2) . . ., *si levanta la mano al cabello para componerle aunque no esté desordenado* (3)» (II, 10). Sanchos Entrüstung über die Frechheit des Arztes Pedro Recio ist folgendermaßen festgehalten: «*Sancho se arrimó sobre el espaldar de la silla — y miró de hito a tal médico — y con voz grave le preguntó, cómo se llamaba y dónde había estudiado*» (II, 47). Das Verhalten Don Quijotes nach seiner zweiten Heimkehr zeigt deutlich Verwunderung, und Cortejón weist auf das Pittoreske der Darstellung hin: «*El ama y sobrina de Don Quijote le desnudaron y le tendieron en su antiguo lecho. Mirábales él con ojos atravesados y no acababa de entender en qué parte estaba*» (I, 52). Don Quijotes Zorn findet folgenden Ausdruck: «*diciendo esto enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dió con el pie derecho una gran patada*» (I, 46).[1]) Sanchos Argwohn, es möchten Lauscher im Zimmer sein, objektiviert sich in folgenden plastischen Gesten: «*Sin responder . . . se levantó Sancho de la silla, y con pasos quedos, el cuerpo agobiado y el dedo puesto sobre los labios anduvo por toda la sala levantando los doseles*» (II, 33). Ähnlich plastisch sieht man den an Melisendra heranschleichenden Mohr: «*aquel moro que callandico y pasito — a paso puesto — el dedo en la boca — se llega por las espaldas de Melisendra*» (II, 26). Weibliche Verschämtheit, die ein Geheimnis preisgibt, gewinnt Gestalt in dem Verhalten der Doña Clara: «*abrazando estrechamente a Dorotea puso su boca tan junto del oído de Dorotea que seguramente podía hablar sin ser de otra sentida*» (I, 43).[2]) Charakteristische und komische Gesten des Nachsinnens verrät Sancho, als er sich auf den Wortlaut des Briefes an Dulcinea besinnt: «*Paróse Sancho Panza a rascar la cabeza . . ., y ya se ponía sobre un pie y ya sobre otro, unas veces miraba al suelo, otros al cielo, y al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo . . . dijo*» (I, 26).[3])

---

1) Hamilcars Zorn in Flauberts *Salammbô* ist nicht viel eindrucksvoller festgehalten: «*Le suffète se promena à grands pas rapides, il respirait bruyamment, il frappait la terre du talon, il se passait la main sur le front, comme un homme harcelé par les mouches.*»

2) Vgl. dazu *Persiles* II, 3: *Sinforosa . . . apenas que se vió sola con Auristela cuando poniendo su boca con la suya, y apretándole reciamente las manos, con ardientes suspiros pareció que quería trasladar su alma en el cuerpo de Auristela.*

3) In diesem Kapitel I, 26 macht Cervantes m. E. überhaupt erst die Ent-

Typische Bewegungen, die weniger ausdrucks- als situationsbedingt sind, werden von Cervantes mit nicht geringerer Schärfe in ihrer ganzen etappenmäßigen Abfolge festgehalten, so z. B. das Erwachen und Aufstehen bei nächtlicher Ruhestörung: «*(Sancho) sentóse en la cama* (1) *y estuvo atento y escuchando* (2) *y levantándose en pie* (3) *se puso unas chinelas* (4) *por la humedad del suelo y . . . salió a la puerta de su aposento* (5)» (II, 53).[1] Der Aufsprung in den Reitsitz der Pseudo-Dulcinea ist eine in ihren Tempi kontrollierbare turnerische Übung: «*haciéndose algún tanto atrás* (Zurücktreten) *tomó una corridica* (Anlauf), *y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina* (Stütz) *dió con su cuerpo . . . ligero . . . sobre la albarda* (Einschwingen zum Reitsitz) *y quedó a horcajadas como si fuera hombre* (Sitz)» (II, 10). Gesten der Überraschung und Flucht werden deutlich am Verhalten der Dorotea: «*la hermosa moza alzó la cabeza* (1) *y apartándose los cabellos de delante de los ojos* (deutlich) *con entrambas manos* (deutlich) *miró los que el ruido hacían* (2) . . ., *se levantó en pie* (3) *y sin aguardar a calzarse ni a recoger los cabellos* (Hast) *asió con mucha presteza un bulto . . . de ropa* (deutlich) (4) . . . *y quiso ponerse en huida*» (I, 28). Weniger graziös, aber ebenso durch ein anschauliches Detail deutlich gemacht ist die Flucht des Geißlers bei der Prozession: «*el villano . . . se alzó la túnica a la cinta* (deutlich) *y dió a huir por la campaña como un gamo*» (I, 52). Außerordentlich anschaulich ist der Ringkampf Sanchos mit seinem Herrn: «*se abrazó con él a brazo partido* (genau), *y echándole una zancadilla dió con él en el suelo boca arriba, púsole la rodilla derecha* (genau) *sobre el pecho, y con las manos le tenía las manos*» (II, 60). Das Läusesuchen Sanchos in seiner Gestenfolge mag an Anschaulichkeit mit dem bekannten Murillo-Bild wetteifern: «*Tentóse Sancho y llegando con la mano bonitamente y con tiento hacia la corva izquierda* (deutlich)

---

deckung der psychologischen Zustandsangaben durch Gestenschilderung. Daher häuft er dort seine Versuche in dieser Richtung. Kurz vor dem oben ziterten Beispiel steht Sanchos Verzweiflungsgeste: «*Cuando Sancho vió que no hallaba el libro, fuésele parando mortal el rostro, y tornándose a tentar todo el cuerpo muy apriesa, tomó a echar de ver que no le hallaba, y sin más se echó entrambos puños a las barbas y se arrancó la mitad dellas etc.*» Kurz nach unserem Beispiel heißt es dann von dem beruhigten Sancho: «*Decía esto Sancho con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices.*»

1) Wie die Gestenwirkung vor allem in der Verschiedenheit der einzelnen Gesten untereinander beschlossen liegt und durch deren Ähnlichkeit beeinträchtigt wird, zeigt z. B. die gestenhafte Behandlung der gleichen Situation durch Enríquez Gómez, *Guadaña*: «*(La Ninfa) sentóse en la cama, arqueó las cejas, tendió los brazos, aderezó la holanda, alentó la vista, armó los ojos etc.*»

alzó la cabeza y miró a su amo — y sacudiendo los dedos (deutlich) *se lavó toda la mano en el río»* (II, 29). Das Bild der Trinker, das wir oben in seiner statischen Form angeführt haben, findet sich im Don Quijote auch in lebendiger, dynamischer Form. Da sehen wir zunächst den feuchtfröhlichen Sancho allein: «*empinándola (la bota) puesta a la boca estuvo mirando las estrellas un cuarto de hora y en acabando de beber dejó caer la cabeza a un lado y dando un gran suspiro dijo; o hideputa bellaco, y cómo es católico!*» (II, 13). Noch gewaltiger aber sind die bildhaften Gesten der durstigen Pilger, richtige Saufkumpane und Weingenießer, die echtesten Borrachos des Cervantes: «*Todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire, puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería, y desta manera meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recebían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas*» (II, 54).

Nach den vorgeführten charakteristischen Beispielen für Mittel der Anschaulichkeit im „Quijote" kann kein Zweifel mehr obwalten, daß Cervantes eine enorm epische Begabung besitzt. Seine Verwendung, Entdeckung und Erfindung glücklicher volkstümlicher und bis zu einem gewissen Grade auch literarischer Vergleiche, Metaphern und sprachlicher Bilder haben Mittel geschaffen von großer bildhafter Suggestionskraft. Diese ist bei Cervantes wesentlich größer als in der Celestina und den guten Schelmenromanen, sogar dem Guzmán und dem Buscón. Bei den Vergleichen und sprachlichen Bildern wird das ästhetische Interesse des Lesers konzentriert sowohl auf die gegenständliche Impression des Vergleichsobjektes, als auch auf die assoziative Exaktheit des Autors hinsichtlich des Tertium comparationis und dessen lebendig-gemütvolle Seite. Parallelen aus den Schriften der Mystiker können diese Auffassung nur bestätigen, weil dort die Vergleiche, so originell sie oft sind, durchaus pädagogische und moralische Absichten haben und schwierige Begriffe, Erscheinungen und Visionen in die Reichweite des Verstandes rücken wollen, nicht aber in das sinnliche Gesichtsfeld zu plastischer Schau. Bei den direkten malerischen Bildern und Gestenschilderungen ist Cervantes besonders modern und in Spanien nahezu ohne Vorgänger. Hier hatten ihm die Mystiker nichts, die Schelmenromane, soweit sie überhaupt dem „Quijote" voraus liegen[1]), nur ganz wenig zu bieten. Wer hier nach Vorbildern suchen wollte, der müßte bis auf den „Corbacho" des Martínez de Toledo zurückgreifen, in dem sich allerdings verblüffende Gestenschilderungen finden wie z. B. die

1) Quevedo kommt nicht in Frage!

der schmollenden Frau (Arcipreste de Talavera II, 6): «*Lanza las cejas, asiéntase en tierra, pone la mano en la mejilla, comienza de pensar y aún a llorar de malenconia, bermeja como grana, suda como trabajada, sáltale el corazón como a leona, muérdese los bezos, mira ...con ojos bravos..., non responde..., revuélvese con gran saña.*» Aber es ist dies alles nur eine frühe Wegbereitung für Cervantes, an der es später keine Beteiligung mehr gab. Erst das epische Genie Cervantes hat auf seine, und zwar auf einzigartig glückliche Weise das Ut pictura poesis verwirklicht, zu einer Zeit, wo die Malerei selbst noch mystisch war (El Greco) und die Genremalerei (Velázquez) gerade erst begann. Das Interessanteste dabei ist obendrein, daß man fast den Weg verfolgen kann, der den Cervantes von der sprachlichen Anschaulichkeit des Vergleichs zur malerischen des direkten Eindrucks führte. Es ist der Weg der exakten Beobachtung und der Anmerkung konkreter Einzelheiten. Daß diese übersprachlichen Errungenschaften indes alle wieder der Sprache zugute kamen, braucht bei einem Sprachkünstler wie Cervantes nicht eigens festgestellt zu werden.[1])

MITTEL DER CHARAKTERISIERUNG

Am plastischsten, anschaulichsten, deutlichsten müssen in einem guten Epos oder Roman die Charaktere gezeichnet sein. Denn sie sollen nicht nur wie andere an sich sekundäre Bilder zur Imagination des Lesers sprechen, sondern als die wahrhaften Eckpfeiler des Kunstwerkes nachhaltig in des Lesers Gedächtnis haften und bei ihm womöglich jene sympathische oder antipathische Stellungnahme auslösen, wie man sie lebendigen Personen aus Fleisch und Blut, Charakteren aus dem Bekanntenkreis, dem öffentlichen Leben und der Geschichte gegenüber zu bekunden pflegt. Daß Cervantes mit seiner Charakterzeichnung der vielen Repräsentanten aller Gesellschaftsklassen und Stände, jeden Alters und Geschlechtes in dieser Beziehung die höchsten Wirkungen erreicht hat, weiß jeder „Quijote"-Leser, weiß die gesamte Cervantes-Kritik. Sainte-Beuve mag als einer der Berufensten, die diese Tatsache ausgesprochen haben, das Wort haben: «Les personnages, sagt der französische Kritiker[2]), mis en scène, sont si bien venus et si vivants, ils sont nés sous une si heureuse étoile, ils sont

1) Wichtig wäre es noch, an einem Einzelbeispiele zu zeigen, wie Cervantes auch im großen Vorgänger und Zeitgenossen an epischer Anschaulichkeit überragt. Hier fehlt nur der Raum dazu, doch darf ich vielleicht auf meine Studie „Zur Frage der Schilderungen weiblicher Schönheit im spanischen Renaissanceroman" in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift XI 1923, p. 296—304 verweisen, wo die Schilderung der schönen Dorotea (I, 28) mit etlichen anderen Schilderungen gleicher Art verglichen wird.

2) *Nouveaux Lundis* VIII, p. 24.

d'une physionomie si originale et ont un caractère si marqué,... qu'on s'attache et qu'on s'affectionne à eux tout d'abord, indépendamment de la moralité finale que l'auteur prétend tirer de leurs actions.» Wie viele haben sich aus dem Roman die Stellen herausgesucht, die ein klares Licht auf die Charaktere, der Haupthelden vor allem, werfen, und darnach die Gestalten von neuem skizziert, übersichtlicher, eindeutiger erfaßt, als dies auf den ersten Blick, als dies über den weiten Raum des cervantinischen Romans hin (auf welchem die Charakternüancen der Helden vom Autor verteilt sind) möglich ist. Die alte „Análisis" von Vicente de los Ríos gibt hier gute Aufschlüsse. Auch auf die glänzende Charakteristik des Don Quijote durch den russischen Dichter Turgenjew[1]) sei hingewiesen.

Während so die Tatsache der großen Charakterisierungskunst über allen Zweifel erhaben ist, ist keinesfalls jedem auf den ersten Blick erkennbar, mit welchen Mitteln hier die Wirkung erreicht wird. Eine vorläufige Antwort drängt sich auf: Sicherlich mit den Charakterisierungsmitteln jeglicher epischen Kunst, der Charakterisierung durch Porträtierung, durch Beschreibung der Handlungen und durch Präzisierung der Sprechweise der betreffenden Personen. Wie steht es aber mit dieser dreifachen Charakterumreißung durch Porträt, Handlung und Sprache nun im einzelnen? Wirken sie zusammen oder getrennt? Nach welcher Auswahl, nach welchen Prinzipien? Gibt es für die einzelnen Charakterisierungstypen bestimmte Formen oder Formeln?

Soweit die Haupthelden Don Quijote und Sancho Panza in Frage kommen, versteht es sich von selbst, daß die Charakterisierung nach allen Richtungen erfolgt. Da haben wir zunächst das

PORTRÄT

Don Quijote.

Un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor etc. I, 1.

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza I, 1.

Loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que a mi parecer ... son tan discretas ... que el mesmo Satanás no las podría decir mejores II, 32.

Sancho Panza.

Un labrador ..., hombre de bien ..., pero de muy poca sal en la mollera I, 7.

La barriga grande, el talle corto y las zancas largas I, 9.

Uno de los más graciosos escuderos, tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar, si es simple o agudo causa no pequeño contento, tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo. II, 32.

1) In „Hamlet und Don Quijote". Deutsche Ausgabe unter dem Titel Fünf Novellen p. 321 ff., neuerdings abgedruckt als Einleitung zur „Don-Quijote"-Ausgabe des Inselverlages. Weitere Charakterstudien zum „Qui-

Es fällt auf, daß Cervantes trotz der vielen und fortwährenden anderen Charakterisierungsmöglichkeiten nicht darauf verzichtet hat, wenn auch diskret und verstreut (die Stellen II, 32 sind Charakterisierung Don Quijotes durch Sancho und Sanchos durch Don Quijote bei der Herzogin; die Stelle I, 9 ist Bildbeschreibung in dem angeblichen Original des „Quijote" bei Benengeli), auf direkte Weise ein Bild seiner Helden zu geben, das umrissen ist nach der physischen wie nach der psychischen Seite durch eindringliche Details. So erscheint

Don Quijote	Sancho Panza
a) als verarmter Landedelmann (*de los de* etc.) von 50 Jahren	a) als Bauer,
als knochig, hager, gelb	dick, klein, unproportioniert
b) als sportfreudig (daher auch wird er andante!)	b) als ehrenhaft-beschränkt,
monoman, sonst höchst vernünftig	drollig-verschmitzt

Die unglaublich hohe Kunst dieser Schlagwortcharakteristik kommt uns erst recht zum Bewußtsein, wenn wir bedenken, daß diese Hervorhebung der Hauptkennzeichen der körperlichen und geistigen Struktur der Helden in ein paar Zeilen ein so nachhaltiges Eindrucksbild hinterläßt, daß dieses durch alles, was wir durch die Helden direkt erfahren, nur noch erwünschte, aber keine notwendigen Ergänzungen erfährt.

Kein Wunder, daß Cervantes erst recht für allerlei Nebenpersonen, deren Charakter und Erscheinung im Laufe des Romans zu erschließen weniger Gelegenheit ist, dieses psycho-physische Porträt als Hauptcharakterisierungsmittel gewählt hat. Da ist zunächst Sansón Carrasco, der im zweiten Teil neu eingeführte Baccalaureus, der bei seinem wirklichen Handeln fast immer eine „Rolle" spielt, einmal den Spiegelritter und einmal den Mondritter, so daß es dem Autor zweckmäßig erscheint, ihn von vornherein mit seiner wirklichen Persönlichkeit im Bilde festzuhalten:

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón (c)[1]) *no muy grande de cuerpo* (a), *aunque muy gran socarrón* (b), *de color macilenta* (a), *pero de muy buen entendimiento* (b): *tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo* (a), *de nariz chata* (a) *y de boca grande* (a) *II, 3.*

---

jote" bieten: Concha Espina, *Al amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)* Madrid 1916 und M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho según Cervantes,* Madrid 1905. Das letztgenannte Buch ist jetzt auch deutsch erschienen.

1) Ich habe hier, wie auch im folgenden, die physischen Eigenschaften mit (a), die psychischen mit (b), die humorvollen Zwischenbemerkungen

Dazu tritt mit einem karikaturhaften Einschlag die Maritornes: *Una moza asturiana* (b), *ancha de cara* (a), *llana de cogote* (a), *de nariz roma* (a), *del uno ojo tuerta* (a) *y del otro no muy sana* (c), *verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas* (c): *no tenía siete palmas de los pies a la cabeza* (a) *y las espaldas, que algún tanto le cargaban* (a), *la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera*[1]) (c). Die psychischen Eigenschaften lasciv (b), aber auch mildtätig (b) werden dann durch ihre Handlungen aufgezeigt, dem Stelldichein mit dem Maultiertreiber einerseits, der Regalierung des Sancho mit einem Kruge Wein andererseits, dazu die Bemerkung: *aunque estaba en aquel trato* (Schenkendirne b), *tenía unas sombras y lejos de cristiana* (b) I, 17.

Die humorvollen Bemerkungen (c) sind ein Gradmesser für den Anteil, den Cervantes an den physischen (a) und psychischen (b) Eigenschaften seiner Personen nimmt. Er berührt sich darin mit Rabelais. Indessen, Cervantes geht nicht etwa in der Weise schematisch vor, daß er das psycho-physische Porträt in seiner Deutlichkeit lediglich auf wichtige Nebenpersonen oder sekundäre Hauptpersonen anwendet. Vergebens wird man nach einem Porträt des Pfarrers, des Barbiers, der Ama, der Sobrina oder des Wirtes (I, 3) suchen. Das sind Personen, die durch Handlung und Rede deutlich genug werden. Sie brauchen zu ihrem Gebaren nur hin und wieder einen retouchierenden Strich des Autors wie «*(el) cura según es de alegre y amigo de holgarse*» (II, 67) oder «*el ventero, que era ... un poco socarrón*» (I, 3) oder auch «*Dorotea que siempre fué agraciada, comedida y discreta*» (I, 37) oder «*Altisidora, doncella más antojadiza que discreta*» (II, 70) u. dgl.

Dagegen taucht das Porträt wieder an ganz entlegener Stelle auf, bei dem episodenhaften Rekruten (II, 24), ein deutliches Zeichen, daß Cervantes nicht nur im Interesse seiner Romanhandlung, sondern auch im Interesse der Totalität des Kulturbildes, das er geben will, porträtiert: «*Traía puesta una ropilla de terciopelo con algunas vislumbres de raso, y la camisa de fuera* (a, c); *las medias eran de seda y los zapatos cuadrados a uso de conde* (a; zugleich verrät die

---

mit (c) gekennzeichnet. Genau so charakterisiert Rabelais. Vgl. meinen Aufsatz: „Künstlerische Berührungspunkte zwischen Cervantes und Rabelais" im „Jahrbuch für Philologie" 1925 p. 355—372.

1) Man muß bis auf Boccaccio zurückgehen, um ein ähnlich eindrucksvolles Porträt einer häßlichen Dirne zu finden. Es handelt sich um die Magd der Monna Piccarda, *Decamerone* VIII, 4; *Una fante, la quale ... aveva il naso schiacciato forte, e la bocca torta e le labbra grosse ed i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, nè mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo. ... Ed oltre a tutto questo era sciancata ed un poco monca dal lato destro.*

alte, armselige, zusammengestoppelte Kleidung des Trägers Armut b); *la edad llegaría a diez y ocho o diez y nueve años* (a), *alegre de rostro* (b) *y al parecer ágil de su persona* (b).»

Cervantes liebt es, selbst dann, wenn er fast die ganze geistige Eigenart (b) seiner Personen aus ihrem Verhalten und ihren Handlungen erkennen läßt, doch wenigstens einen porträthaften Eindruck ihres Äußeren zu geben. So macht er es bei dem Capitán cautivo (I, 37), bei Don Diego de Miranda (II, 16) und bei Roque Guinart (II, 60):

Der Capitán Cautivo: *Era el hombre de robusto y agraciado talle, de edad de poco más de cuarenta años, algo moreno de rostro, largo de bigotes, y la barba muy bien puesta* (a) . . ., *persona de calidad y bien nacida* (b).

Don Diego de Miranda: *Hombre de chapa* (b): *la edad mostraba ser de cincuenta años, las canas pocas, y el rostro aguileño, la vista entre alegre y grave* (a): *finalmente en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas* (a, b).

Roque Guinart: «*el cual mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción* (a), *de mirar grave* (a, b) *y color morena* (a).»

Wer natürlich solche Angaben: kräftig, angenehmer Wuchs, 40 Jahre dunkler Teint, dicker Schnurrbart, hübscher Bart, vornehme Haltung (Cautivo) oder: ein ganzer Kerl, fünfzigjährig, wenig Haare, Adlernase, die den Gesichtsausdruck entscheidet, gutmütiger (entre alegre y grave) Blick, reiche Gewandung (Don Diego) oder: 34 Jahre, stark, übermittelgroß, ernst, sonnverbrannt (Roque) mit den verblüffenden Angaben vergleichen wollte, die moderne Porträtierungs- und Charakterisierungskunst, vor allem der französische Impressionismus (die Gebrüder Goncourt!) geschaffen hat, der würde sein Staunen über die Cervantinischen Porträts deshalb mäßigen, weil sie der Phantasie des Lesers noch so unendlich viel zu tun übrig lassen. Bei historischer Einstellung erscheint aber das Verdienst des Cervantes um seine Porträts in ganz anderer Beleuchtung. Da ist wirklich innerhalb der Weltliteratur außer Boccaccio und Rabelais kein einziger unter seinen Vorgängern, der sich ihm zur Seite stellen könnte. In Spanien wird man Ritter-, Schäfer- und Schelmenromane vergebens selbst nach solchen Porträts, wie die drei letzten, geschweige denn nach solchen durchblättern, wie sie oben in Carrasco und Maritornes[1]) uns entgegentreten. Nur ein Gegenbeispiel statt vieler! Sicher hat Fer-

1) Man übersehe nicht, daß Cervantes solche Porträts auch außerhalb des „Quijote“ entwirft. Die bedeutendsten sind wohl sein eigenes in der Einleitung zu den *Novelas Ejemplares* und das des Studenten, der dem Dichter huldigt, in dem Vorwort zu *Persiles y Sigismunda.*

nando de Rojas ein psycho-physisches Porträt im Cervantinischen Sinn angestrebt, als er die Celestina den Calisto als Inbegriff körperlicher wie geistiger Vollkommenheit schildern läßt, um Melibea kirre zu machen. Und der Eindruck dieses Porträts ist trotzdem nur umschreibender Sprachprunk allgemeiner Art, indirekte Andeutung und gibt der Phantasie nicht nur keine Anhaltspunkte, sondern läßt ihr letzten Endes alles zu tun übrig. Man höre: «*(Calisto) no tiene hiel, gracias dos mil; en franqueza Alexandro, en esfuerzo Etor; gesto de un rey; gracioso, alegre; jamás reina en él tristeza; de noble sangre, como sabes; gran justador; pues verle armado un Sant George; fuerza y esfuerzo no tuvo Ercules tanta: la presencia y faciones, disposición, desenvoltura, otra lengua habia menester para las contar: todo junto semeja ángel del cielo.*» Hier steht der erzielte Eindruck in gar keinem Verhältnis zum Aufwand der ungeeigneten Mittel. Andererseits war diese Calisto-Schilderung sicherlich eine Hochleistung vor Cervantes. In ihrem Lichte besehen, stellen sich die Porträts des „Don Quijote" durchaus als modern dar.

HANDLUNG

Was nun die Charakterisierung durch Handlung und Verhalten der Personen anlangt, so nimmt sie jeder Epiker naturgemäß auf Schritt und Tritt im Laufe seiner Erzählung vor. Cervantes aber tut außerdem noch mehr: Er unterstreicht die das Porträt ergänzenden Charakterzüge durch konkrete Einzelhandlungen, ganz seiner Gesamtanschaulichkeit entsprechend. Don Quijote ist in höchstem Grade sanguinisch. Bei allen Gelegenheiten, die ihn reizen, braust er auf. Er beschimpft seine Gegner in Kampf und Diskussion. Er beschimpft und schlägt Sancho öfters. Und doch hat der Leser nicht den Eindruck, daß er ein Zornnickel, ein Choleriker ist. Denn Cervantes stellt ihn einmal einem ausgeprägten Choleriker, dem Biskayer (I, 8), gegenüber und läßt aus dem Verhalten der beiden im Kampfe die Besonderheit der momentanen Erregung deutlich werden. Und immer wieder zeigt er die Korrektur dieses Aufbrausens durch den *sosiego* seiner Grundgesinnung, und immer wieder betont er das nur Momentane der gereizten Erregung des Don Quijote mit seinem Verhalten. Das geschieht mit Hinweisen wie: «*con semblante airado y alborotado rostro*» (II, 31), «*temblando de los pies a la cabeza*» (II, 32), «*con presurosa y turbada lengua*» (II, 32), «*púsose Don Quijote de mil colores, que sobre lo moreno le jaspeaban y se le parecían*» (II, 31). Don Quijote ist außerdem sehr keusch. Das weiß man vor allem aus seinem platonischen Verhältnis zu Dulcinea und aus seinem spröden Verhalten allem Weiblichen gegenüber. Aber es handelt sich darum, die komische Note einer übertriebenen jungfräu-

lichen Schüchternheit des 50 jährigen Mannes herauszuholen. Was tut Cervantes zu diesem Zwecke? Er zeigt uns, wie sich Don Quijote (im Herzogsschloß) alle weibliche Bedienung ängstlich fernhält, wie er sein Zimmer verschließt; und zweimal betont er, wie sich der Hidalgo schamvoll in seine Decken verkriecht, wenn Frauen sein Schlafzimmer betreten: «*se acorrucó y se cubrió todo, no dejando más del rostro descubierto*» (II, 48); «*turbado y confuso se encogió y cubrió casi todo con las sábanas y colchas de la cama*» (II, 70). Don Quijote ist neugierig. Die Neugierde ist mit ein Stimulans, das ihn von Abenteuer zu Abenteuer treibt, das ihn in der Welt umherjagt, das bewirkt, daß neue, ungewohnte Erscheinungen (Montesinoshöhle, mono adivino, Zauberkopf, Galeeren, Druckerei) einen so großen Eindruck auf ihn machen. Aber daß auch seine Neugierde den kindlichen Einschlag wie seine Keuschheit hat, also nicht nur Wißbegier, sondern Neugierde im engeren Sinn ist, das erfahren wir an jener reizenden Stelle, wo Don Quijote das Erscheinen des Waffenträgers, der ihm eine interessante Geschichte in Aussicht gestellt hat, nicht erwarten kann und ihn deshalb im Stalle sucht und ihm absatteln hilft, damit er schneller zu erzählen beginnt. «*Fuéle a buscar ... y hallóle y díjole que en todo caso le dijese luego lo que le habia de decir ... yo os ayudaré a todo, y así lo hizo aechándole la cebada y limpiando el pesebre ...*» (II, 25). Wie macht uns Cervantes klar, daß Don Quijote bei aller Heldenhaftigkeit zaghaft sein kann? Er läßt ihn sich freuen, daß der Löwe auf seine Herausforderung nicht reagiert (II, 17) und daß Tosilos den Zweikampf ablehnt (II, 56 *yo quedo libre y suelto de mi promesa)*, läßt ihn bei der Prellung Sanchos wie gebannt zusehen (I, 17) und beim Eselschreiabenteuer (II, 27) im günstigen Moment fliehen und soundsooft ohne Zwang auf Sanchos Sicherheitsvorschläge (z. B. Flucht vor Hermandad I, 23) eingehen. Ganz diskret deutet der Autor an, wie weich Don Quijote, der Held, ist. Tränen würden ihm, der die schlimmsten körperlichen Schmerzen mit Gleichmut erträgt, schlecht anstehen. Aber als sich Sancho zum Antritt seiner Inselherrschaft von ihm getrennt hat, da packt ihn das Weh der Trennung und der Einsamkeit: «*Don Quijote sintió su soledad*» (II, 44).

Für Sancho Panza erwächst dem Autor bei der Charakteristik die besonders schwierige Aufgabe, deutlich zu machen, wie sich die beiden Extreme seines Charakters, Naivität und raffinierte Schläue zueinander verhalten und überdies im Laufe des Romans entwickeln. Vicente de los Ríos hat schon darauf hingewiesen, daß die Aussicht auf Gewinn oder Nachteil (Gefahr) jeweils bestimmend diese Charakteranlagen beeinflußt. So glaubt Sancho fast gegen die Evidenz an die Prinzessin Micomicona, weil er sich Vorteil davon verspricht;

er zweifelt aber an der Verzauberung Dulcineas, weil er sie mit Züchtigung seines Körpers entzaubern soll. Ergo, die Naivität Sanchos besteht größtenteils darin, daß seine raffinierte Bauernschläue an alles den Maßstab des materiellen Vorteils legt. Er fürchtet letzten Endes Hiebe, aber keine Gespenster. Auch für die konkrete Art der Handlungscharakteristik Sanchos in diesem Sinne ein paar Beispiele: Sancho ist furchtsam. Das sieht man an jedem Abenteuer, von dem er nicht weiß, wie es ausfallen wird (vgl. u.a. seine ängstliche Frage II, 12: *¿y adónde está su merced desa señora aventura?*), mag es ihm irdisch oder überirdisch oder als ein Mittelding zwischen beiden (Walkmühlengeräusch I, 20; gehenkte Räuber II, 60) erscheinen. Aber wie auch bei Sanchos Angst letzten Endes nur das Materielle entscheidet, das hat Cervantes an zwei Fällen deutlich gemacht. Während Sancho vor einer Schiffsantenne, die herabgelassen wird, den Kopf zwischen die Beine steckt (II, 63), aus Angst, sie könnte ihn treffen, lächelt er in einer schaurigen Situation über einen ihm umgeworfenen Sambenito, sobald er festgestellt hat, daß die darauf gemalten Flammen nicht brennen: «*Mirábase Sancho de arriba abajo, veíase ardiendo en llamas, pero como no le quemaban no las estimaba en dos ardites*» (II, 69). Sancho ist habgierig. Sein ganzes Inselstreben macht dies deutlich, ferner die Tatsachen, daß er sich alle Leistungen bis zur Entzauberung der Dulcinea zahlen lassen will, aber zwei Stellen steigern diese naive Habgier ins Handgreifliche. Das Jagdkleid, das ihm die Herzogin schenkt, nimmt er nur an in der Absicht, es bei nächster Gelegenheit zu verkaufen (*con intención de venderle en la primera ocasión* II, 34), ja falls ihm durch Eroberung des Reiches der Micomicona ein kleines Gebiet von seinem Herrn verliehen wird, gedenkt er seine neuen farbigen Untertanen sofort als Sklaven zu verkaufen (II, 31). Wie schwer ist es klarzulegen, daß ein Habgieriger auch mildtätig sein kann! Cervantes, der den Sancho im Umgang mit seinem Herrn und vor allem mit dem Esel als gutmütig aufzeigt, läßt sich folgerichtig diese Gutmütigkeit Leidenden und Armen gegenüber in Mildtätigkeit umsetzen. So gibt Sancho dem alten Galeerensklaven (I, 22) und dem geschädigten Maese Pedro (II, 26) Geld; mit Ricote und den Pilgern aber teilt er seine letzte Habe, Brot und Käse (II, 54). Nirgends wird, abgesehen von der rein bäuerlichen Naivität Sanchos, sein kindlicher Charakter besonders betont. Und doch hat jeder Leser infolge einiger konkreter Handlungsunterstreichungen von Sancho auch diesen Eindruck. Im Herzogsschloß angekommen, bittet er kindlich-naiv eine Dueña, sie möge seinen Esel versorgen, und als diese sich ob dieser Forderung entsetzt und empört, da entschuldigt er sich treuherzig: «*Sólo lo dije porque es tan grande el cariño que tengo a mi jumento*» (II, 31). In gefährlichen Momenten sucht er bei der

Herzogin Schutz, wie ein Kind bei der Mutter (II, 34) und als richtiges Enfant terrible erzählt er die seinen Herrn so bloßstellende Geschichte von der Sitzordnung nach dem Rang bei Tische (II, 31).

Das waren Beispiele dafür, wie Cervantes seine Hauptpersonen durch sich geradezu einhämmernde Einzelhandlungen in bestimmter Richtung charakterologisch herausmeißelt; bei seinen Nebenpersonen macht er es nicht anders. Warum bekommen wir vom Biskayer so zwingend den Eindruck eines starken Zornnickels (colérico) (I, 9)? Weil er blindwütig auf den armen Don Quijote einhaut und ihm den Helm, ein halbes Ohr und ein Stück Rüstung mit einem Schlage heruntersäbelt. Wie weist sich Cardenio als der typisch Tobsüchtige aus (I, 24)? Er stellt die Forderung, ihn nicht zu unterbrechen, und in dem Augenblick, wo man sein Ansinnen ignoriert, gerät er in Raserei und haut sinnlos auf Don Quijote ein, der ihm bis dahin aufmerksam zugehört hat. Wieso bekommt man ein Charakterbild von der ganzen Wirtsfamilie (I, 32)? Insofern als der Wirt als Raufbold, die Wirtin als stille ruhige Frau, die Tochter als sentimentaler Backfisch erscheinen, nämlich durch ihre jeweils besondere Einstellung zu den Ritterbüchern. Der Wirt ist begeistert von den «*furibundos y terribles golpes*», die Wirtin wünscht den Mann stets mit der Lektüre beschäftigt, weil dann seine Streitsucht ruht, die Tochter versenkt sich in die sentimentalen Stimmungen (*las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras*). Wodurch erweckt Zoraida den überwältigenden Eindruck zarter Frömmigkeit (I, 40)? Dadurch, daß sie unablässig nach der ihr noch unbekannten Jungfrau Maria (Lela Márien) verlangt. Doña Claras Kindlichkeit (I, 42) kommt am stärksten in jenem impulsiven Verhalten zum Ausdruck, mit dem sie der neben ihr ruhenden Dorotea beim Ständchen ihres geliebten Don Luis ihr zartes Liebesgeheimnis ins Ohr flüstert und sich traulich an sie schmiegt.[1]) Don Luis' freier, frischer Jugendsinn zeigt sich in der Energie, mit der er den Dienern seines Vaters widerstrebt, die ihn gewaltsam zurückführen wollen (I, 43), ähnlich wie sich des Rekruten (II, 24) Jugendfrische und Frohsinn darin äußert, daß er unbeschadet seiner objektiv traurigen Lage heitere Romanzen singt.

Die Feigheit des Fähnleins der Eselschreiimitatoren (II, 27) ist damit unterstrichen, daß es sich wenig Offensiv- und viel Defensivwaffen besorgen läßt (*algunos arcabuces y muchas rodelas*). Die

1) Die Charakterisierung der Kindlichkeit liegt Cervantes besonders. Man denke an das kleine Mädchen in der «*Española Inglesa*», das die schöne Uniform Ricaredos anstaunt und sich in seinen blanken Waffen bespiegelt, um dann auszurufen: «*Ahora, señoras, imagino que debe de ser cosa hermosísima la guerra.*»

Dummheit der Doña Rodríguez ist mit ihrem naiven Gehaben festgehalten. Sie schließt aus der Existenz der Romanzen auf deren Wahrheitsgehalt (II, 33) und glaubt als einzige an Don Quijotes ritterliche Sendung, so daß sie ihn mit der Aufgabe der Rache der Schmach ihrer Tochter betraut (II, 48 und 52). Roque Guinarts Strenge und Räuberdisziplin wird damit erhärtet, daß er einem Räuber, der ihn kritisiert, sofort den Schädel spaltet (II, 60). Altisidoras erotisch-unreinliche Gesinnung wird damit hervorgehoben, daß sie ständig intime Kleidungsstücke, wenn auch nur im Scherz, verschenken will oder gestohlen wähnt (tocadores, ligas, camisas II, 57). Diese Beispiele mögen genügen, um auf die konkrete Art hinzuweisen, wie Cervantes Charaktereigenschaften durch Handlung illustriert.

SPRACHE

Daß Cervantes seine Personen vor allem durch die Sprache charakterisiert, dergestalt, daß Don Quijote stets im kaballeresken Stil, Sancho Panza im volkstümlich-pikaresken Stil (mit Verwendung des besonderen Mittels der Refranes-Häufung) spricht, ist eine Binsenwahrheit, die kaum erwähnt zu werden braucht. Man könnte hinzufügen, daß man auch bei Nebenpersonen solche, wenn auch nicht ganz konsequent durchgeführte Sprachstile zu unterscheiden vermag. So spricht Sansón Carrasco eine halbgelehrte Scholarensprache (man denke an seine lateinischen Zitate II, 3: *aliquando bonus dormitat Homerus; stultorum infinitus est numerus).* Der Kanonikus aus Toledo redet eine oratorische Kanzelsprache (man denke an seine rhetorischen Listen: *puede mostrar las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles* etc. I, 47 oder *Un Virato tuvo Lusitania, un César Roma, un Aníbal Cartago* etc. I, 49). Der Biskayer spricht Dialekt und radebrecht das Kastilianische (*Si no dejas coche, así te matas, como estás ahí vizcaíno* etc. I, 8). Die romantische Hirtin Marcela spricht den geschraubt-antithetischen Schäferstil (I, 14), der realistische Schäfer Pedro aber gebraucht wie Sancho volkstümlich entstellte Worte (I, 12). Die Galeerensträflinge sprechen die Sprache der Gauner- und Verbrecherkreise, ganz echte *germanía* (I, 22). Sie nennen die Galeeren *gurapas,* sie sprechen elliptisch von der Züchtigungsstrafe und sagen *ciento* für *ciento azotes.* Sie nennen den, der auf der Folter gesteht, *canario, músico, cantor* usw. Der Capitán Cautivo durchsetzt seine Rede mit arabischen Wörtern, wie *tamejí* bei Gott, *zala* Gebet, *almalafa* Maurengewand. Zoraida stammelt ihr arabisch-spanisches Lela Márien (I, 40/41). Die deutschen Pilger in Ricotes Begleitung radebrechen ein seicentistisches Esperanto, die lingua franca, und verlangen in ihrer Muttersprache Geld «*guelte*» (II, 54).

Aber Cervantes wäre nicht der große Charakterisierungskünstler, bliebe er bei dem Äußeren der Sprechweise stehen. Er versteht es sogar, aus dem Verhältnis von Sprachform und Sprachinhalt, vorab bei seinem Helden, feinste Charakterisierungsnüancen herauszuholen. Auf diese Tatsache hat der kluge Vicente de los Ríos schon hingewiesen, wenn er die Aufmerksamkeit auf folgendes lenkt: Spricht Don Quijote über ein Thema, das vollständig innerhalb seiner monomanen Rittervision liegt, so ist dieses Thema mit der größten Logik und Vernunft durchgeführt. Das ist der Fall bei der Aufzählung der feindlichen Heere, die Don Quijote in den Schafherden vermutet (I, 18). und bei der Phantasie über die Erlebnisse des Ritters am Hofe eines Königs (I, 50). Spricht dagegen Don Quijote über ein an sich neutrales Thema, so artet es in „disparates" aus, weil der Monomane es nicht fertig bringt, irgendeine Sache anders als sub specie cavalleriae zu betrachten. Das ist der Fall bei der Rede über das goldene Zeitalter (I, 11) und bei der Rede über Waffen und Wissenschaft (I, 38).

Wie der naive und doch durchtriebene Bauer Sancho mit seiner Sprache festgehalten ist, das ist ohne Zweifel eines der größten Verdienste des Romans. Sancho gebraucht nicht nur, häuft nicht nur seine Sprichwörter, sondern er kehrt sie auch um, häuft richtige, häuft widersinnige, je nach Situation und Absicht. Es gibt eine kleine Zusammenstellung «Los refranes de Sancho»[1], an deren Hand (leider fehlen die Belegstellen) man sich von diesem Sachverhalt ein Bild machen kann. Aber Sancho tut mehr, um sich ständig als den naivdurchtriebenen Bauern zu erweisen. Er erzählt Anekdoten mit allen Abschweifungen und Einzelheiten, wie sie der Mann des Volkes erzählt, und er erzählt sie, um sich wichtig zu machen, so die im Sande verlaufende Anekdote von den Ziegen (I, 20), von der Sitzordnung (II, 31), und die erfundene Geschichte von den cabrillas (II, 41). Auf die Einleitungsformeln, die Salvierungsformeln usw., die er dabei gebraucht, sei lediglich hingewiesen. Wichtiger scheint noch der Hinweis, daß ihm diese volkstümlichen Sprachformeln in ihrer Weitschweifigkeit und in ihrem ständigen Tasten nach Brücken und Anhaltspunkten auch außerhalb der Anekdoten geläufig sind. Geradeso wie er seine Ziegengeschichte einleitet: «*Erase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quién lo fuere a buscar*» (I, 20), mit derselben Umständlichkeit malt er sich auch sein Statthalterglück aus: «*tan rey sería yo de mi estado como cada uno del suyo, y siéndolo haría lo que quisiese, y haciendo lo que quisiese haría mi gusto y haciendo mi gusto estaría contento* etc.» (I, 50). Wie paßt dieses «Ovillejo» zu Sancho! Oft läßt der Autor den Sancho Dinge sagen,

1) Anonym erschienen Madrid (López del Arco) 1905.

die trotz allem zu klug oder sagen wir besser zu gebildet für ihn sind. Dann fehlt aber in den meisten Fällen nicht ein Zusatz Sanchos wie «*según he oido decir*» (I, 25); «*he oido decir al cura de nuestro pueblo*», «*vuesa merced mismo me lo dijo*» (II, 73) usf.

Wie eindringlich ist beispielsweise auch die Ama durch ihre Sprechweise als die Frau aus dem Volke charakterisiert, wenn sie in ihrer Verzweiflung über die Abwesenheit ihres Herrn das, was sie vermißt, detailliert aufzählt: «*Seis dias ha que no parecen él ni el rocín, ni la adarga, ni la lanza ni las armas*» (I, 5). Oder kann es überhaupt eine genialere Charakterisierung durch die Sprache geben, als die, mit der die Blödheit der beiden Regidoren[1]) festgehalten ist, die sich über ihre Kunst der Nachahmung des Eselschreies um die Wette die stupidesten Komplimente machen? «*Ahora digo, dijo el dueño, que de vos a un asno, compadre, no hay alguna diferencia en cuanto toca al rebuznar, porque en mi vida he visto ni oido cosa más propia. Esas alabanzas y encarecimiento, respondió el de la traza, mejor os atañen y tocan a vos, que a mi, compadre; que por el Dios que me crió, que podéis dar dos rebuznos de ventaja al mayor y más perito rebuznador del mundo*» (II, 25).

Durch die Sprache erscheint immer auch dann eine Charakteristik gelungen, wenn gänzlich inhaltsentleerte Worte, Worte, die unabhängig sind von einer Zweckrede, von einem Thema, von einem Gegenstand, allein für sich die Kraft der Charakterisierung besitzen. Das scheint aber für den „Quijote" erwiesen, wenn man etwa die von jedem Mitteilungssinn freien Beschwörungen, Beteuerungen, Ausrufe bei den verschiedenen Personen überblickt. Auch sie sind bei Don Quijote immer ritterlich, großartig, wie seine Haltung, wie seine Ideen:

Por el Dios que nos rige (I, 4); *Más no me llamaria yo Reinaldos de Montalbán* (I, 7); *o yo sé poco o* [*este castillo es encantado*] (I, 17); *para mis barbas, si no hace bien* [*Pentapolín*] (I, 18); *a fe que debe ser razonable poeta o yo sé poco del arte* (I, 23); *válame Dios* (II, 67/68) oder gar: *por la ley de caballeria* (I, 4). Analog schwört der Pfarrer: *Por las órdenes que recebi* (I, 6) oder der herzogliche Hausgeistliche: *Por el hábito que tengo* (II, 32).

Der humanistische Pfarrer beteuert folgerichtig: *desde que Apolo fué Apolo y las musas musas y los poetas poetas* (I, 6); die fromme *Ama: y sobre mi ánima si mal le fuere* (II, 73), der lustige Bauer von der Wettlaufgeschichte (II, 66): *y sobre mi la capa cuando llueva;* die Bäuerin Teresa Panza: *por el siglo de mi madre* (II, 5).

---

1) Sie erinnert durchaus an die der Shakespeareschen Rüpel und Dummköpfe, z. B. die des Friedensrichters Shallow in *Henry IV.* Second part III, 2.

Und erst Sancho? Er zieht ein ganzes Register solcher Formeln, die auf seinen Leib zugeschnitten sind: *Pecador de mí* (I, 10); *a fe que nos ha de sudar el hopo* (I, 11); *pero hételo aquí, cuando no me cato* (I, 12); *con todos los diablos* [*guárdese su licor*] (I, 17); *pues tomadme el dormir* (II, 28); *pardiez ... que me ha cuadrado tan género de vida* (II, 67); *ah, pesia tal, señor nuestro amo* (II, 68). Oder auch vielfach die patzige Wendung *como mi madre*, wie *tan acabada es como mi madre* (I, 20) oder Negierungen wie: *Así escarmentará vuestra merced, como yo soy turco* (I, 23), *así lo creeré yo como creer que es ahora de día* (II, 9), *voto a tal, (que) así me deje yo sellar el rostro ... como volverme moro* (II, 69), [*los tres tocadores sí llevo, pero las ligas*], *como por los cerros de Úbeda* (II, 57) oder schließlich: *Mi asno no me dejará mentir* (I, 46); *mi señor Don Quijote no me dejará mentir*[1]) (II, 31) usw.

Damit ist wohl von der Vielseitigkeit der Charakterisierungskunst im „Don Quijote“ ein Begriff gegeben, von der Vielseitigkeit typischer Charakterisierungsmittel, die übrigens hinsichtlich der zuletzt behandelten „Sprache“ aus verschiedenen anderen Kapiteln dieser Arbeit (wie Antithese, Hyperbel, Euphemismus u. dgl.) unschwer Ergänzungen erfahren können.

MITTEL DER SPANNUNG

Zu den technisch-stilistischen Mitteln, die Cervantes zur Belebung seines unsterblichen Romanes mit feststellbarer Vorliebe verwandte, scheint mir nächst den eben betrachteten das Mittel der Spannung zu gehören. Es wäre auch zu verwundern, wenn sich ein episches Genie wie Cervantes einen Darstellungsbehelf hätte entgehen lassen, der allen großen Erzählern von Heliodor und den spätgriechischen Romandichtern bis zu den modernen Romanciers gemeinsam ist. Es verlohnt sich deshalb wohl der Mühe, die Frage nach den Mitteln der Spannung im „Don Quijote“ der konkreten Einzelbetrachtung zu unterwerfen, und zu untersuchen, was Cervantes diesbezüglich in der spanischen Romantradition vorgefunden und wie er das Vorhandene genützt und weitergeführt hat.

Einer der naivsten Spannungstricks des Ritterromans war die Unterbrechung der Erzählung mit der Fiktion, das Original breche an einer bestimmten Stelle ab, und erst der Fund neuer Quellen erlaube die Fortsetzung der Erzählung. So wurde der Fluß der Erzählung der „Sergas de Esplandián“[2]) beim 98. Kapitel plötzlich ge-

1) Komischer noch sagt die Ama II, 7: *mis gallinas no me dejarán mentir.*

2) Vgl. Clemencín zu Don Quijote I, 8.

hemmt und der Fund des Buches vom Maestro Elisabad berichtet, aus dem die Fortsetzung angeblich schöpfte. Zwischen den ersten und zweiten Teil des Amadís de Grecia [1]) ist eine Klage über das Versagen des fingierten Originals und ein Bericht über die Wiederentdeckung der lateinischen Quelle eingeflochten. Cervantes hat es verstanden, diesen Spannungstrick aufs köstlichste zu ironisieren und dennoch in dem Sinne auszunützen, die Neugier des Lesers anzustacheln. Mitten in dem gewuchtigen Kampf des Don Quijote mit dem Biskayer (I, 8), als dieser mit erhobenem Wagenpolster den Angriff des Hidalgo erwartet und die Damen in der Kutsche ängstlich um das Leben des Hünen bangen, fingiert Cervantes das Versagen seines Wissens und den Fund des Benengeliheftes auf der Alcana zu Toledo, um dann erst, auf Grund dieses Quellenfundes, das Ende des Kampfes und den Sieg des Don Quijote zu schildern. Die traditionelle Art der Unterbrechung ist verwischter in folgendem Fall: Als (II, 3) Sancho Panza die literarische Kritik des Sansón Carrasco am ersten Teil des Don Quijote, soweit sie den Verlust des Esels und das Schicksal der gefundenen Taler des Cardenio betrifft, als moralische Kritik an seiner Person auffaßt und jeder auf des Knappen Rückäußerung gespannt ist, da entschuldigt sich Sancho mit einem plötzlichen Übelsein und Stärkungsbedürfnis, kehrt nach Hause zurück und gibt erst später seine rechtfertigenden Erklärungen.

Zu den Unterbrechungen gesellten sich in den Ritterromanen (zu Spannungszwecken) die erst nachträglichen Erklärungen über romantisch-geheimnisvoll eingeführte Persönlichkeiten, so daß es darin ganze „Aufklärungskapitel" gibt wie z. B. «*Palmerín de Inglaterra* c. 14 — *Que declara quién era el sabio Daliarte del Valle Escuro.*» Auch diesen Trick hat Cervantes nicht nur in seine Satire, sondern auch in seine Technik einbezogen. Ohne weiteres denkt hier jeder an die geheimnisvollen Spiegel- und Mondritter, die nachträglich (II, 15 bzw. II, 65) als personengleich mit Sansón Carrasco erklärt werden. Ebenso behandelt sind aber auch die zauberhaft geheimnisvollen Gestalten, welche (II, 48) die nächtlicher Weile schimpfende Doña Rodríguez nebst ihrem Partner Don Quijote durchbläuen, und die erst zwei Kapitel später (II, 50) als identisch mit der Herzogin und Altisidora verraten werden. Der geheimnisvolle Überfall auf Don Quijote und Sancho (II, 68) und ihre Entführung zur angeblichen Auferweckung der Altisidora stellt sich (II, 70) als eine gemeinsame Abmachung zwischen dem Herzogspaar und Sansón Carrasco heraus. Daß der Verfasser eines typisch spätgriechischen Abenteuerromans, wie es *Persiles y Sigismunda* ist, auch die Anagnorisis zu Spannungszwecken

---

1) Vgl. Clemencín zu Don Quijote I, 8.

mit nachträglicher Erklärung benützt, nimmt nicht Wunder. Der gefangene türkische Arraez (II, 63) entpuppt sich als Ana Félix, die Tochter des Morisken Ricote, auf welche neun Kapitel früher (II, 54) schon hingewiesen war. Die Wiedererkennung von Cautivo und Oidor als Brüder Viedma (I, 42) ist ähnlich angelegt. Geräuschlose Einfachheit ist das Kennzeichen all dieser Spannungen mit nachträglicher Erklärung bei Cervantes. Seine Zeitgenossen haben es viel weniger verstanden, dieses Mittel, soweit sie es überhaupt anwandten, mit Maß zu benützen. Salas Barbadillo z. B. übertreibt diese Spannung als plumpen Trick, wenn er sie in seinem Roman «La Hija de Celestina" in folgender Situation anwendet[1]): Die Pícara Helena und ihre Genossin Méndez werden von ihrem Begleiter Montufar aus Rache an einen Baum gebunden. So findet sie Helenas alter Verehrer Don Sancho. Bevor er indes Helena losbinden kann, muß er einen Streit schlichten. Zurückgekehrt findet er die Frauen verschwunden. Und nun läßt S. Barbadillo ein langes, an Digressionen reiches Kapitel folgen, das einzig und allein dem Leser die Frage stellt: Wer hat die Frauen losgebunden?, bis die magere, allerdings unerwartete Antwort erfolgt, das habe Montufar getan, der aus Sehnsucht zurückgekehrt war. Man sieht, während Cervantes den Spannungstrick nachträglicher Erklärung, wie er sich in den Ritterromanen findet, zum humoristischen Kompositionsmittel künstlerischer Natur erhebt, fällt Salas Barbadillo in den Trick als solchen zurück.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei Cervantes einerseits, dem Ritterroman und schwächeren zeitgenössischen Novellisten andererseits, wenn zur Erzielung einer Spannung bei einem Ereignis erst der vage, subjektive Eindruck auf eine Person der Erzählung, und dann erst der objektive Tatbestand gegeben wird. Man könnte hier von dem Spannungsmittel der Impression reden. Dabei kann sich die Impression an das Gehör, das Gesicht oder an beide Sinnesfunktionen wenden. Vor allem für die akustische Impression hat hier der Ritterroman schon brauchbare technische Spannungsformeln gehabt. Der Ruf des oder der Bedrängten, der unvermutet an das Ohr des Ritters dringt, ist von so großer Eindringlichkeit, daß ihn Cervantes unverändert übernehmen kann. Mit Recht zitiert Clemencín zu den Hilferufen des Andreas (I, 4), die Don Quijote stutzig machen und ihn zur Befreiungsaktion drängen, den Don Belianís (I, 4): «*oyendo grandes gritos ... pareciendo ser de personas que en gran necesidad estuviesen* etc.» Diese Spannungsart ist so praktisch, daß sie auch außerhalb des ritterlichen Milieus und seiner Ironisierung fast unveränderte Verwendung finden kann. Bevor Don Cleofas bei Gue-

1) Ed. Bibl. Rom. p. 63.

vara[1]) den hinkenden Teufel entdeckt. hört er ihn in einer Phiole stöhnen, und er muß fragen: *¿Quién diablos suspira aqui?* und alle Teufelsnamen raten, um endlich den Cojuelo festzustellen. Größere Abwechslung in der Verwertung als die „klagende Stimme" bot Cervantes das „unbestimmte Geräusch" der Ritterromane, das sich erst nachträglich klärt. Vor dem Abenteuer des verzauberten Kahnes im Palmerín de Inglaterra (c. 56) heißt es zunächst lediglich, daß Palmerín ein starkes Wasserrauschen hörte, das sich erst dem erkennenden Auge als vom Meere herrührend offenbarte. In dieser Richtung liegt das von Cervantes zu komischer seitenlanger Spannung verwertete unergründliche Rauschen und Stampfen beim Walkmühlenabenteuer (I, 20), das sich als etwas Ungeheuerliches ankündigt und in ein Nichts auflöst. Rein technisch, ohne den ironischen Einschlag, gehört hierher auch die Ankündigung des Polterabends bei der Hochzeit des Camacho (II, 19) durch das «*oyeron confusos y suaves sonidos*», des Zauberspuks bei der herzoglichen Jagd (II, 34): «*oyóse . . . un espantoso ruido* etc.», des Abenteuers mit der Geißlerprozession (I, 52): «*oyeron el son de una trompeta tan triste* etc.», des Abenteuers mit der Schweineherde (II, 68): «*sintieron un sordo estruendo y un áspero ruido*», der Zechprellerszene (I, 44): «*oyeron grandes voces a la puerta de la venta*», des Auftauchens der Bauernfähnlein (II, 27): «*oyó un gran rumor de atambores, de trompetas y arcabuces* etc.» usw. Wieder fällt die Mäßigung auf, mit der sich Cervantes das alte Spannungsmittel zu eigen macht, wenn man vergleicht, was z. B. die plumpe Übertreibung des Avellaneda (Don Quijote c. 28) damit anfängt: Don Quijote hört Trompetenstöße in Alcalá. Er vermutet sogleich justas, hält eine Ritterrede, läßt sein Roß satteln, — da verrät ihm der Wirt, daß diese Trompetensignale die Installierung eines doctor medicinae als Catedrático bedeuten.

Ein besonders beliebter Typus der akustischen Impression des vorcervantinischen Romans ist das Vernehmen des Gesanges des klagenden Liebhabers oder der Geliebten, der die betreffende Persönlichkeit vorbereitend charakterisiert. Als Beispiel mag die Entdeckung des Abindarráez in Villegas' Novelle vom „Abencerraje und der schönen Jarifa" stehen: «*Oyeron no muy lejos de si una voz de hombre que suavisimamente cantaba, y de cuando en cuando daba un suspiro, que del alma le salía, en el cual daba muy bien a entender que alguna pasión enamorada le ocupaba el pensamiento.*» Ganz ähnlich wird von Cervantes Cardenio mit seinem Singen eingeführt (I, 27), Don Luis mit seinem Ständchen (I, 42), der Spiegelritter mit seiner Liebesklage (II, 12). Bei der Spiegelritterepisode hat Cervantes insofern auch

1) *Diablo cojuelo* I.

wieder etwas Fortschrittliches geleistet, als er die alte romantische Liebesklagensituation dahin abändert, daß er den Spiegelritter mit seinem Knappen obendrein eine ganz prosaische Unterhaltung führen (günstige Weide für die Tiere) und von Don Quijote neugierig belauscht werden läßt. So schafft er eine realistische Spannungssituation, die auch vom Schelmenroman nachgeahmt werden kann und meines Erachtens auch z. B. von Castillo y Solórzano in der Garduña de Sevilla (c. 11) nachgeahmt worden ist. Das Schelmenpaar Rufina und Garay entdeckt dort sprechende Fremdlinge im Waldesdickicht, wie Don Quijote den Spiegelritter mit seinem Waldknappen entdeckte: «*se acogieron a lo más espeso, donde amparándose de las ramas, las tomaron por defensa de una recia agua que el cielo envió ... Con el mismo temor se valieron del bosque otros que eligieron por amparo otro puesto cercano ... El rumor de su plática dió motivo a Garay que. .. se puso cerca de ellos. Eran tres hombres los que estaban allí, y cuando Garay llegó, comenzaba esta plática el uno de ellos....*»

Was Cervantes im Gegensatz zu seinen Vorbildern und Nachahmern beim Spannungsmittel der Impression am meisten zustatten kommt, das ist die Deutung der Illusion des verrückten Hidalgo, welche den subjektiven Eindruck durch verkehrte Interpretation verlängert.[1]) Im Palmerín de Inglaterra (c. 6) wird der spannende Eindruck eines nächtlichen Trauerzuges in folgender Weise gegeben: «*No tardó mucho que [Primaleón] vió grande lumbre de antorchas ardiendo atravesar por el valle contra la parte donde él venía; cuando más a él se allegaba, oía plantos de mujeres ...; llegándose más por ver lo que podía ser vió una compaña de doncellas con hachas en las manos.*» Hier wird durch dreimalige Begründung größerer Annäherung an das Objekt die Impression immer mehr verdeutlicht. Aber wie schwach wirkt das eigentlich Spannungsmäßige verglichen mit dem, was Cervantes aus demselben Vorwurfe macht. Sein nächtlicher Trauerzug (I, 19) stellt sich impressionistisch zunächst dar als «*lumbres que no parecían sino estrellas que se movían*»; dann heißt es: «*vieron que las lumbres se iban acercando a ellos y mientras más se llegaban, mayores parecían*»; nun folgt Don Quijotes unbestimmte Deutung: «*esta debe de ser grandísima y peligrosísima aventura*», und Sanchos Befürchtung: «*si acaso esta aventura fuese de fantasmas.*» Jetzt wird der Eindruck von neuem zu klären versucht: «*aquello de aquellas lumbres que caminaban.*»[2]) Endlich ver-

---

1) Hierüber Grundsätzliches bei M. Wolf, *Avellanedas Don Quijote.* Diss. Gießen 1907.

2) Hier und noch mehr *Persiles* II, 10 «*una selva de árboles movibles*» (Ruderboote) berührt sich Cervantes mit der bekannten impressionistischen Leistung seines Zeitgenossen Shakespeare, dem „marschierenden

deutlicht sich der Eindruck zu einem «*muchos encamisados*», und schließlich heißt es: «*distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venia una litera cubierta de luto.*» Wohl ahnt nun der Leser, daß es sich um einen nächtlichen Leichenzug handelt. Aber Don Quijote behandelt die Erscheinung immer noch als Gespensterzug und mysteriöses Ritterabenteuer, bis sein toller Angriff endgültige Klärung bringt. Ganz ähnlich, mit Hilfe einer langen Spannungskurve von der Impression zum objektiven Tatbestand, werden vor allem noch eingeleitet: das Abenteuer mit den Schafherden, die als Heere angesehen werden (I, 18), und das mit dem glänzenden Barbierbecken, das für den Helm des Mambrín gilt (I, 21).

Es muß indes ausdrücklich betont werden, daß dem Cervantes die impressionistische Spannung nicht etwa als etwas Sekundäres aus den hirnverrückten Deutungen des Hidalgo erwächst, sondern sie ist ihm ohne Zweifel primäres Kunstmittel.[1]) Das beweisen jene Fälle, die im Sinne einer impressionistischen Spannung behandelt sind und bei denen auf eine Deutung des Monomanen (Impression = Illusion) vollständig verzichtet wird. So werden die Schauspieler auf ihrem Karren (II, 11) eingeführt mit dem allgemeinen Eindruck «*una careta cargada de los más diversos y extraños personajes*» und müssen vom Leser allmählich als Schauspieler erraten werden, die beiden Studenten (II, 19) erscheinen bei ihrem ersten Auftauchen zunächst nur als «*dos como clérigos o como estudiantes*» und stellen sich später als Baccalaureus und Lizenziat heraus; die verdeckten retablos (II, 58) sind beim ersten Eindruck «*unas como sábanas blancas con que cubrian alguna cosa que debajo estaba*»; der Mantelsack des Cardenio mit den Talern (I, 23) stellt sich zunächst dar als ein «*no sé qué bulto*». Die schreckliche Entdeckung der Gehenkten (II, 60), die Sancho macht, kündigt sich ihm in der naiv-geheimnisvollen Weise an: «*todos aquellos árboles estaban llenos de pies y de piernas hu-*

Wald" von Dunsinane im „Macbeth". Für Cervantes kommt allerdings verstärkend hinzu: „El impresionismo de Cervantes es .. algo muy hondamente enraizado dentro de su sistema ideal" (A. Castro, *El Pensamiento de C.* p. 387).

1) Es handelt sich hier m. E. um ein episches Kunstmittel ganz in dem Sinne wie dem Velázquez das impressionistische in seinen Ambiente getauchte Fernbild malerischer Kunstmittel war. Die Ausdeutung dieses Verfahrens durch A. Castro als Ausdruck einer skeptischen Realitätsauffassung d. h. einer Weltanschauung, als „engaño a los ojos" (p. 79), „realidad oscilante" (p. 80), „filosofía idealista" (p. 81), „distinción platónica entre apariencia e idea" (p. 83), „realidad engañosa" (p. 87), „actitud crítica" (p. 88) usw. ist scharfsinnig, aber nicht überzeugend.

manas», worauf erst die Aufklärung durch Don Quijote erfolgt. Als die bedeutsamste Stelle visueller Impression zu Zwecken der Spannung dürfte das Auftauchen der Zoraida am Fenster gelten, wie es vom Cautivo (I, 40) geschildert wird. Da erscheint zunächst ein Rohr am Fenster, das sich grüßend bewegt und auf mysteriöse Weise dem Gefangenen Geld spendet. Dann wird vom Gefangenen die weiße Hand entdeckt, die das Rohr hält, und das Armband (ajorcas) dazu. Der Schluß auf eine schöne Maurin wird aber gleich zerstört durch ein kleines Kreuz, das am Fenster erscheint und im Gegenteil auf eine Christin weist. Endlich wird die spannende Erwartung, die das geheimnisvolle Wesen, das hinter Rohr und Kreuz steckt, schon für eine Renegatin hält, durch Nachforschungen dahin berichtigt, daß es sich um eine Maurin handelt, die sich nach Taufe und Christentum sehnt.

Das Spannungsmittel der Impression ist dem Cervantes so eigentümlich, daß es Nachahmer nur übertreibend vergröbern und, ohne es zu wollen, lächerlich machen. Der Plagiator Avellaneda hat eine ungewollte Parodie auf die Dorotea-Episode geschrieben, als er mit allen Spannungstricks die Auffindung der Studentendirne Barbara im Walde schilderte (Don Quijote 22). Die Wanderergruppe Don Quijote, Sancho, ein Eremitaño und der Soldat Bracamonte hören eine klagende Stimme (*una voz como de mujer afligida*), Sancho reitet ihr nach, kehrt aber nochmals aus Furcht um, nimmt von neuem einen Anlauf, entdeckt eine Gestalt im Hemd, an einen Baum gefesselt, eilt voll Schreck zurück in dem Wahne, er habe eine Seele aus dem Fegefeuer gesehen. Endlich stellen die anderen fest, diese vermeintliche Seele ist Barbara, die ein Galan in den Wald gelockt, ausgeraubt und angebunden hat. Ein Romancier, wie Gonzalo de Céspedes († 1638) andererseits, kommt über die Technik der Ritterromane nicht hinaus. Man vergleiche die Situation am Ende des ersten Abschnittes des «Español Gerardo», wo Leonora von Leoncio und Leriano entdeckt wird. Zuerst halten sie die Männer bei flüchtigem Eindruck ihrer verwilderten Nacktheit für ein «*fiero, abominable y espantoso monstruo*». Sie folgen dem vermeintlichen Ungeheuer in seine Höhle, gehen seinen «*pasos lentos*» nach und verstellen ihm den Weg; da bekennt es sich mit einer «*temerosa voz*» als Weib und erzählt nach vielem Hin und Her seine Geschichte: es ist eine seit zehn Jahren büßende blutschänderische Ehebrecherin. Originell ist in der Darstellung impressionistischer Spannung neben Cervantes höchstens Quevedo. Man denke nur an die Begegnung des Don Pablos mit Don Toribio (Buscón I, 12): Don Pablos sieht aus der Ferne einen Hidalgo und hält ihn auf Grund seiner äußeren Grandezza für vornehm und reich. Diese vorgefaßte Meinung läßt ihn vermuten, daß

der Hidalgo seiner Kutsche und seiner Dienerschaft zu Fuß vorausgeht. Bei der Begegnung platzt dem Don Toribio das Hosenband. Noch tröstet ihn Pablos, er könne ja seine Diener erwarten. Endlich, als er dem Ermüdeten auf den Esel hilft, sieht er die erschütternd armselige Kleidung des Don Toribio, der Teile aus dem vom Rock verdeckten Hosenboden ausgeschnitten hat, um damit die sichtbaren Teile zu flicken. Jetzt ist der erste Eindruck ins Gegenteil verkehrt; der anscheinend reiche Hidalgo stellt sich objektiv als ein verarmter, ganz heruntergekommener Vornehmer heraus, der nur den Schein zu wahren sucht. Deutlich steht natürlich diese Art der Spannung im Dienste beißendster Satire.

Die impressionistische Spannung im engeren Sinne ist nicht das einzige Mittel zur spannenden Einführung neuer Personen im Laufe des Romans. Beim Capitán cautivo und bei Zoraida wird mit der Beschreibung der maurischen Gewandung begonnen, bevor verraten wird, wer die beiden sind und was es mit ihnen für eine Bewandtnis hat (I, 37); unbestimmte Insassen einer vornehmen Kutsche entpuppen sich erst allmählich als Oidor Juan Pérez de Viedma und Tochter Doña Clara (I, 42); eine elegante Cavalcade enthüllt sich als Domherr von Toledo mit berittenen Begleitern (I, 47), umständliche Erzählungen Sanchos über den Druck der Abenteuer des ersten Teiles und fieberhafte Erwartung desjenigen, der sie kennt und gelesen hat, durch Don Quijote, bereiten das Auftreten des Sansón Carrasco vor (II, 2 und 3). Auf ganz spannende Weise erfolgt die Einführung des Maese Pedro, alias Ginés de Pasamonte, als Puppenspieler (II, 25—27). Die endgültige Ankunft des Holzpferdes Clavileño findet statt, nachdem zwei Kapitel lang von seiner Zauberkraft erzählt, sein Name gedeutet, seine Eigenschaften gelobt worden sind (II, 40—41). Auch in diesem Zusammenhang wäre neben Cervantes höchstens wieder Quevedo zu nennen, der einen der neuen theoretischen Fechtkünstler[1] (diestro) in der Weise einführt, daß er ihn mit seinen gestikulierenden Bewegungen, mit dem Rapier und seinem Buch in der Hand dem Zuschauer zunächst als Zauberer erscheinen läßt (Buscón c. 8).

Der Grad der Spannung ist jeweils um so höher, je mehr Etappen zwischen der ersten Andeutung und dem endgültigen Ereignis liegen. Das wußte wohl auch Avellaneda, als er die oben gerügte Barbara-Episode schrieb, allein Avellaneda häufte diese Etappen sinnlos, während sie Cervantes stets in den Dienst einer Idee, vorab des Humors stellte. Als Schulbeispiel mag für diesen Fall die Öffnung des Käfigs bei dem Löwenabenteuer (II, 17) angeführt werden: Mit dem verächtlichen «*¿Leoncitos a mí?*» usw. gibt Don Quijote den Öffnungs-

1) Cervantes seinerseits verspottet sie Don Quijote II, 22.

befehl. Bevor aber das fieberhaft erwartete Öffnen des Käfigs erfolgt, beschwört Sancho seinen Herrn, auf das Vorhaben zu verzichten, interveniert der Edelmann Don Diego, warnt der Fuhrmann, protestiert der Wärter, flüchten die Anwesenden, lehnt der Wärter zum zweiten Male die Verantwortung ab, preist der Autor in langer Tirade den angeblichen Mut seines Helden; endlich öffnet der Wärter und — der Löwe nimmt von dem Angreifer keine Notiz. Ähnliche Etappen des Humors sind bei dem nächtlichen Besuch der Doña Rodríguez (II, 48) zu unterscheiden: Geheimnisvoll öffnet sich die Türe von Don Quijotes Schlafgemach, und der Leser möchte mit dem Helden gar zu gerne wissen, wer die nachtwandelnde Besucherin ist. Aber er erfährt lediglich, daß Don Quijote hinter der Besucherin irrtümlich Altisidora, das kecke Fräulein vermutet, die Versuchung mit einem Gedanken an Dulcinea zurückweist, dann in der Erscheinung ein Gespenst wittert, dieses vermeintliche Phantom beschwört und so erschreckt, daß es das Licht fallen läßt und selber hinfällt, daß schließlich Don Quijote die Erscheinung neuerdings beschwörend um den Namen bittet, um endlich zu erfahren: «*yo no soy fantasma ni visión, ni alma de purgatorio, — sino Doña Rodríguez.*»

Als letztes Beispiel für humoristische Etappen der Spannung mag das von der sehr bedingten Hilfsbereitschaft des Don Quijote (I, 44) angeführt werden. Es handelt sich um die Zechprellerszene. Der Wirt ist mit den zwei Zechprellern handgemein geworden und wird elend verprügelt. Der müßig zusehende Don Quijote wird von der Wirtin, der Wirtstochter und Maritornes um Hilfe gebeten. Allein statt der erwarteten Hilfe läßt Don Quijote den Ungeduldigen nur eine tolle vertröstende Antwort zuteil werden, man möge dem Wirte sagen, er solle sich tapfer halten, weil er, Don Quijote, nicht eingreifen könne, bis er die Erlaubnis der Prinzessin Micomicona sich erholt habe. Bis dahin, ruft die verzweifelte Maritornes, könne der Wirt sich schon im Jenseits befinden. Darauf der unverwüstliche Don Quijote: «*poco hará al caso . . . que de allí le sacaré.*» Dann erst bittet er Dorotea-Micomicona um die Erlaubnis zum Eingreifen in den Kampf. Als er sie erhalten, naht er sich den Kämpfenden, aber — nun bleibt er zur Verblüffung der Frauen stehen, ohne sich zu regen: Er erkennt die Zechpreller als «gente escuderil» und verlangt nun, daß Sancho zuständigkeitshalber hier als Kämpe gerufen werde, da er mit der canalla nicht kämpft. Die Wut der enttäuschten Frauen ist unbeschreiblich. Erst nach vielen Zeilen, die das Fortsetzen des Kampfes und die Untätigkeit des Don Quijote erschließen lassen, wird dann gesagt, daß Don Quijote den Frieden endlich wiederherstellte — mit beschwichtigenden Worten (*por persuasión y buenas razones*).

In stereotypen Situationen der Ritterromane hatte sich, wie oben schon angedeutet, die technische Spannung geradezu formelhaft verdichtet und konnte so zu einer rein sprachlichen Angelegenheit werden. Hierher gehört die unbestimmte, formelhafte Bestürmung eines Bittenden wie: «*no me levantaré hasta que me otorguéis un don.*» Erst nach blindem Zugeständnis der Gewährung der erbetenen Gnade wird dann der beabsichtigte Wunsch genau präzisiert. Rein satirisch hat Cervantes diese Art der stilistischen Spannung bei Don Quijotes Bitte um den Ritterschlag (I, 3) nachgeahmt. Dort heißt es: «*No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero* (zum Wirt), *fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano. El ventero ... porfiaba con él que se levantase, y jamás quiso, hasta que le hubo de decir que él le otorgaba el don que le pedía. No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, ... respondió Don Quijote; y así os digo que el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es: que mañana en aquel día me habéis de armar caballero.*» In ähnlicher Weise fleht Dorotea (I, 29) um den Schutz des Don Quijote, da sie die burleske Rolle der Prinzessin Micomicona spielt, ja mit der gleichen Formel ist ihre Aufgabe sogar in indirekter Rede am Ende des Kapitels I, 26 angedeutet. Die aus der «otorgar un don»-Formel gezogene Spannungsmethode versteht Cervantes mit Geschick zu erweitern und analog anzuwenden. So kündigt z. B. Don Quijote seine Absicht der Liebesbuße in der Sierra Morena nach dem Vorbild des Amadís dem Sancho in folgender Weise an (I, 25): «*tengo de hacer una hazaña con que he de ganar perpétuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra; y será tal, que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfeto y famoso a un andante caballero.*» Nach einigen weiteren verschleierten Andeutungen gebraucht er dann die Wendung: «*y porque no es bien que te tenga más suspenso esperando en lo que han de parar mis razones, quiero, Sancho que sepas*», um ihm nach ausführlicher Erzählung der Liebestollheiten des Amadís und des Roland seinen eigenen Plan mitzuteilen. Die gleiche Struktur liegt Sanchos heikler Frage an seinen Herrn zur Feststellung seiner vermeintlichen Verzauberung zugrunde, ob er den natürlichen Notdurftsverrichtungen unterliege (I, 48): «*le quiero preguntar una cosa, y si me responde, como creo que me ha de responder, tocará con la mano este engaño.*» Don Quijote beteuert: «*yo te responderé aunque me preguntes de aquí a mañana.*» Trotzdem beschwört ihn Sancho weiter, so daß ihn Don Quijote mahnen muß: «*Acaba de conjurarme ... y pregunta lo que quisieres.*» Da will Sancho herausrücken mit einem «*lo que quiero saber es*», traut sich aber wieder nicht zu fragen, so daß ihn Don Quijote mahnen muß:

«acaba ya de preguntar, . . . que me cansas con tantas salvas, plegarias y prevenciones.» Jetzt endlich formuliert er mit einem *«pregunto, hablando con acatamiento»* seine Frage. Noch enger an die «otorgar un don»-Formel ist die Frage des Pfarrers (II, 1) angelehnt, der den Geisteszustand des Don Quijote mit der Behauptung prüfen will, daß die Ritter der Romane Märchengestalten seien: *«No quisiera quedar con un escrúpulo»*, sagt der Pfarrer, *«que me roe y escarba la conciencia.»* Darauf der Hidalgo: *«puede decir su escrúpulo, porque no es de gusto andar con la conciencia escrupulosa.»* Und nunmehr der Pfarrer: *«Pues con ese beneplácito . . . digo que mi escrúpulo es, que no me puedo persuadir . . . a que toda la caterva de caballeros andantes . . . hayan sido . . . personas de carne y hueso.»*

Von solcher Formelhaftigkeit zur Spannung dialogischer Erregtheit ist es nur ein Schritt. Amadís (I, 15) läßt den von Oriana zurückkehrenden Knappen Gandalín nicht unmittelbar seine Meldung vortragen, sondern er verzögert in seiner Erregtheit diese Meldung mit der Frage: «Amigo Gandalín, ¿qué nuevas me traes?» usw., und Gandalín zögert die Antwort hinaus mit einem *«Mejores son las nuevas de lo que pensáis»*, und erst nach einem *«Por Dios, dime las aína»* beginnt er den Bericht. Wie sehr Cervantes die Spannungselemente erkannt hat, die in solchem Brauche liegen, beweist seine Schilderung der Rückkehr des Sancho von der angeblich gefundenen Dulcinea (II, 10): *«Como Don Quijote le vió le dijo: ¿qué hay Sancho amigo? ¿podré señalar este dia con piedra blanca o con negra? Mejor será, respondió Sancho, que vuesa merced le señale con almagre, como rétulos de cátedras, porque lo echen bien de ver los que lo vieren. De ese modo, replicó Don Quijote, buenas nuevas traes. Tan buenas, respondió Sancho, que* (und nun beachte man die immer noch deutliche Hinauszögerung der Hauptsache!) *no tiene más que hacer vuesa merced sino — picar a Rocinante y — salir a lo raso — a ver a la señora Dulcinea del Toboso.»* Ähnlich wird der wichtige Bericht über den Tod des Schäfers Grisóstomo (I, 12) eingeleitet: *«Estando en esto llegó otro mozo . . . y dijo: ¿sabéis lo que pasa en el lugar, compañeros? ¿Como lo podemos saber? respondió uno de ellos (= los pastores). Pues sabed, prosiguió el mozo, que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo»*. Niña Clara (I, 43) beklagt, als sie des D. Luis Stimme hört, ihr Schicksal. *«Qué es lo que dices»*, fragt nun Dorotea. Nach vielen Umschweifen erzählt dann Clara ihre Liebesgeschichte.

Die Bedeutung der ungeheuren Natürlichkeit und Lebendigkeit dialogisch erregter Spannung bei Cervantes wird wieder ganz deutlich, wenn wir die kindischen Versuche eines Avellaneda, ähnliche

Wirkungen zu erzielen, dagegen halten. In die Venta, in der Don Quijote als Beschützer der vermeintlichen Königin Cenobia (Bárbara) weilt und wo er die Herausforderung des Riesen Bramidán de Tajayunque erwartet, kommt Sancho gestürzt mit dem Rufe: «*¡Albricias . . .! Buena nueva!*» Und nun beginnt ein Rätselraten des Don Quijote, ob sich der Freudenruf auf die Ermittelung der Räuber Cenobias oder auf die Ankunft des Riesen bezieht. Auf alle Fragen antwortet Sancho mit einem «*Mejor*». Endlich löst sich die Spannung in folgenden albernen Schluß auf: «*Mejor sin comparación es, replicó Sancho. — Dinosla pues presto etc. — . . . Han de saber, vuesas mercedes, respondió Sancho, que dice el mesonero (y no burla, porque yo lo he visto por mis ojos)*[1]*) — que tiene para que cenemos una riquísima olla.*»[2]) (c. 23). Genau so oberflächlich ist von Avellaneda die Erzählung der Rache des Sancho an einigen pícaros gestaltet. Sancho deutet an: «*Los dejo acomodados como ellos merecen.*» Und nun rät Don Quijote wieder, er habe sie geschlagen, geköpft, gevierteilt, zu Hackfleisch verarbeitet. Auf alle diese törichten Ratereien folgt von seiten Sanchos stets ein «*peor*» (wie oben das «*mejor*»), bis er erklärt, er habe ihnen — eine schwere Scherzfrage aufgegeben, die sie nicht herausbrachten (c. 24).

Das große und echte Gefühl für Spannung bei Cervantes findet eine eigentümliche Bestätigung in einer rein formalen Sache. Entgegen den spanischen Prosaisten und in Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten der italienischen Novelle bringt nämlich der „Don Quijote" in verblüffender Fülle den „gespannten" Konsekutivsatz. Dieser besteht darin, daß die Ankündigung einer Tatsache und ihre Folgerung getrennt und durch einen eingeschobenen Konditional- oder Konzessivsatz überbrückt und zusammengehalten sind. Man kann sich hier schwer eines Vergleichs enthalten. Die in Betracht kommenden Sätze wirken wie Bögen, die sich nicht direkt zum Halbkreis runden, sondern eine dekorative Erweiterung erfahren.

Hier objektiviert sich tatsächlich die innere Spannung zu architektonischer Greifbarkeit, wie die Beispiele zeigen:

I, 4: *Arremetió con tanta furia y enojo que — si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante — lo pasara mal el atrevido mercader.*[3])

---

1) Die Parenthese deutlich im Dienste der Spannung.

2) Diesem Nichts des Avellaneda dürfte gewissermaßen als Korrektur bei Cervantes Don Quijote II, 59 die Szene der Speisekarte des Wirtes entsprechen, der angeblich alle Gerichte auftragen kann, nur immer gerade nicht das, was gewünscht wird.

3) Hier müssen einige Beispiele wiederholt werden, die schon in dem Kapitel über den irrealen Bedingungssatz zitiert waren. Dies ist leider not-

I, 8: *Arremetió contra el primero fraile con tanta furia y denuedo, que — si el fraile no se dejara caer de la mula — él le hiciera venir al suelo mal de su grado.*

I, 9: *Dos furibundos fendientes tales que — si en lleno se acertaban — por lo menos se dividirían y fenderían.*

I, 17: *Vióle bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que — si la cólera le dejara — tengo para mí, que se riera.*

I, 23: *Arremetió con tal denuedo y rabia, que — si no le quitáramos — le matara a puñadas y bocados.*

I, 24: *Tales puñadas, que — si Don Quijote no los pusiera en paz — se hicieran pedazos.*

I, 35: *Le comenzó a dar tantos golpes que — si Cardenio y el cura no se le quitaran — él acabara la guerra del gigante.*

I, 44: *Doña Clara quedó tan fuera de sí que — si Dorotea no llegara a tenerla — diera consigo en el suelo.*

II, 53: *Tornaron a reforzar las voces ... dándole infinitas cuchilladas sobre los paveses que — si él no se recogiera y encogiera metiendo la cabeza entre los paveses — lo pasara muy mal el pobre gobernador.*

I, 8 (abgekürzter Konditionalsatz): *El cual (golpe) fué dado con tanta fuerza ... que — a no volversele la espada en el camino — aquel solo golpe fuera bastante para dar fin ... a todas las aventuras de nuestro caballero.*

II, 14: *Las desaforadas narices ... son tales que — a no ser yo quien soy — también me asombraran.*

I, 22: *(Ginés) era tan atrevido y tan grande bellaco, que — aunque le llevaban de aquella manera — no iban seguros dél.*

I, 42: *Es de tal manera el gusto que hemos recebido en escuchalle, que — aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento — holgáramos que de nuevo se comenzara.*

II, 20: *Comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que — aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas — ninguna le había parecido tan bien como aquella,* und ähnliche Fälle.

In einer letzten syntaktischen Angelegenheit der Spannung zeigt sich Cervantes endlich als Meister, nämlich in der hinauszögernden Unterstreichung der Hauptsache, des psychologischen Prädikates im Satz. Die Ansätze waren auch hier schon im Ritterroman

---

wendig, da aus der Tatsache einer irrealen Einschränkung keineswegs ihre formale Gestaltung sich ergibt. Der Satz könnte auch heißen: Arremetió con tanta furia . . que lo pasara mal el atrevido mercader, si la buena suerte no hiciera etc. . . .

vorhanden. Man braucht nur an Wendungen zu denken wie: «*No tardó mucho que por la puerta del palacio entró: ... una doncella*» (Palmerín de Inglaterra c. 8). Diese Art der spannenden Wortstellung findet sich natürlich im „Quijote" auf Schritt und Tritt: «*Oyéronse en esto: grandes alaridos*» (II, 23), «*comenzaron a entrar por el jardín adelante: hasta cantidad de: doce dueñas*» (II, 38). Cervantes weiß aber auch daneben spannende Wendungen volkstümlicher Syntax zu nützen wie: «*Más quien primero rompió el silencio fué: Luscinda*» (I, 36) oder «*Pero quien más jubilaba y se contentaba ... era: la ventera*» (I, 37). Ferner gehören hierher Spannungsredensarten wie: «*y lo que más es de admirar ...*» (I, 38) oder «*pensar que etc. ... es pensar en lo excusado*» (II, 4, 7, 53 und öfters). Allein Cervantes bleibt nicht beim Redensartlichen stehen. Den einzelnen Situationen vielmehr paßt er die Mittel an, die Aussage, auf die es ankommt, spannend zu gestalten. Ein paar Beispiele:

«*Hecha esta diligencia* (sagt der Cautivo) *me faltaba hacer otra, que era la que más me convenía y era: la de avisar a Zoraida*» (I, 41).

Als sich die verhüllte Frau, die Don Quijote zum Rächer der Ehre ihrer Tochter machen will, als Doña Rodríguez entschleiert, heißt es: «*Ella mostró ser — lo que jamás se pudiera pensar —, porque descubrió el rostro de: Doña Rodríguez*» (II, 52).

Als es dem Don Quijote so heiß einfällt, daß er noch nicht zum Ritter geschlagen ist, wird der Verfassung des Hidalgo entsprechend gesagt: «*Le asaltó un pensamiento terrible y tal — que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa — y fué — que le vino a la memoria que: no era armado caballero*» (I, 2).

Ein gutes Beispiel für unsern Fall wäre auch die Stelle im *Celoso Extremeño*, die die Entdeckung der Untreue der Leonora durch den eifersüchtigen Gatten beschreibt: «*Abriendo la puerta muy quedo, vió — lo que nunca quisiera haber visto —, vió lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo —, vió: Leonora en brazos de Loaysa.*»

Eine größere Mannigfaltigkeit in dieser Art der Heraushebung des Entscheidenden gestatten die humoristischen Situationen des „Don Quijote". Als Trifaldín (II, 36) zum Staunen des Don Quijote seinen langen Bart sehen läßt, da heißt es: «*hizo patente — la más horrenda —, la más larga — la más blanca y más poblada — barba.*» Die Entdeckung, daß das vermeintliche Abenteuer, das eine Nacht voller Todesängste verursachte, das Geräusch einer Walkmühle war, ist in folgende Form gekleidet: «*Al doblar de una punta pareció descubierta y patente la misma causa — sin que pudiese ser otra —, de aquel horrísono y para ellos espantable ruido — que tan suspen-*

sos y medrosos toda la noche los había tenido, y eran — (si no lo has, o lector, por pesadumbre y enojo) — seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban» (I, 80).

Das Aufgehen der Strumpfmaschen des Don Quijote beim Auskleiden (II, 44) findet folgende spannend-humoristische Darstellung: «*Al descalzarse — ¡o desgracia indigna de tal persona! — se le soltaron — no suspiros — ni otra cosa que desacreditase la limpieza de su policía, — sino: hasta dos docenas de puntos de una media*» (II, 44). Das bedeutsamste hierher gehörige Beispiel dürfte indes die Feststellung der ihm unmöglich dünkenden Identität des Spiegelritters mit Sansón Carrasco durch Don Quijote sein, als letzterer dem ersteren das Visier öffnet. Da heißt es: «*Vió — ¿quién podrá decir lo que vió sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? vió — dice la historia — el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la mesma efigie, la perspectiva mesma del: — bachiller Sansón Carrasco*» (II, 14).

Fassen wir unsere Erkenntnisse über die von Cervantes verwandten Spannungsmittel zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Hat es Cervantes auch noch ferne gelegen, seinen episodenreichen Roman im ganzen im Sinne einer modernen sogenannten spannenden Romanhandlung anzulegen, d. h. den Gesamtroman spannend zu komponieren, zumal ja hier der zeitgenössische Schelmenroman (im Gegensatz zu den Ansätzen des Ritter- und Schäferromans) in seinem rein biographischen Aneinanderreihen eher rückschrittliches Streben zeigte, so hat er doch die in der Tradition vorhandenen, sagen wir kleinen Spannungsmittel der Technik, des Stils, der Syntax, in bemerkenswerter Weise genützt und ausgestaltet. Die alten primitiven Spannungstricks der Unterbrechung der Erzählung mittels einer humanistischen Quellenfiktion, sowie der nachträglichen Erklärung verschleiert eingeführter Situationen, hat er durch satirisch-humoristische Behandlung lebensfähig erhalten; das Spannungsmittel der Impression hat er im beginnenden Zeitalter der impressionistischen Malerei (Velázquez) in verblüffender Weise ausgebaut. Es dient ihm vor allem auch zur geschickten Einführung neuer Personen und veranlaßt ihn die Etappen, die zwischen dem subjektiven Eindruck und seiner objektiven Klärung liegen, im Dienste des Humors als Spannungsmittel zu verselbständigen. Alte sprachliche Formeln der Spannung werden von ihm geschickt variiert und als Äußerung psychologischer Erregtheit in seinen meisterhaften Dialog einbezogen. Von dem syntaktischen (besonders italienischen) Mittel der Satzspannung macht er ausgiebigst Gebrauch. In auffallender und erfolgreicher Weise bemüht er sich um die wirkungsvolle Hinauszögerung der psychologischen Prädikate im Gesamtsatze bei sachlich wich-

tigen und komischen Höhepunkten. So vermißt man die Spannung höchstens, wenn man sich modern und ganz unhistorisch einstellt, innerhalb der großen Komplexe des Romans, bei seinem Fortschreiten von Tableau zu Tableau.

MITTEL DER KOMPOSITIONELLEN BINDUNG[1])

Wer den „Don Quijote" mit den Maßstäben des modernen Romans mißt und ihn beispielsweise mit einem kompositorisch so straffen Gebilde vergleicht wie Flauberts „Madame Bovary", der wird unbeschadet aller durchgehenden Leitmotive ihn als eine Serie von Episoden empfinden, die durch die Personen der Protagonisten schlecht und recht zusammengehalten werden. Anders wird der urteilen, der den „Quijote" mit einem beliebigen der ihm vorausliegenden oder gleichzeitigen Schelmenromane vergleicht. Bei diesem Vergleich, dem historisch einzig berechtigten, erkennt man nämlich blitzartig, wie für den Schelmenroman die Auffassung der lose nebeneinandergestellten Einzelepisoden zutrifft, wie aber bei dem „Quijote" die Einzelepisoden, wenn man überhaupt von solchen reden kann, kompositionell relativ stark gebunden und der Charakteristik angepaßt und untergeordnet sind — eine Eigentümlichkeit, die vielleicht dem Cervantinischen Werke vor allem den Titel des ersten modernen d. h. modern komponierten Romans verbürgt. In der Tat besteht zwischen Schelmenroman und „Quijote" fast haarscharf derselbe Unterschied wie zwischen den italienischen großen Epen des Ariost einerseits und des Tasso andererseits, deren lockere bzw. straffe Komposition Th. Spoerri in einer interessanten Studie aufgezeigt hat.[2]) In Anlehnung an H. Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe legt Spoerri u. a. dar, wie sich bei Ariost fast planlos Episode an Episode reiht, derart, daß das Epos „Orlando furioso" aus lauter unverbundenen Einheiten besteht, die man als Einzelgeschichten selbständig herausnehmen kann, und die summiert nur eine Vielheit von Einheiten, aber doch nicht eine eigentliche neue Einheit ergeben. Bei Tassos «Gerusalemme liberata» dagegen bedeutet eine Teileinheit, eine Einzelepisode für sich nichts. Sie bekommt ihren künstlerischen Sinn erst mit Rücksicht auf das Gesamtepos. So kommt es, daß sich bei Tasso die unselbständigen Teileinheiten erst zu einer großen neuen Gesamteinheit runden. Diese Überlegungen sind mit demselben Rechte für den Roman anzustellen wie für das Versepos. Denn, so sagt Cervantes selbst: «la épica también puede escrebirse en prosa como en verso» (I, 47).

1) Vgl. dazu das Kapitel über die Leitmotive, die nächst der Ideengestaltung auch der kompositionellen Bindung dienen.

2) Th. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso.* (Zürich 1922.)

Wenn wir also versuchen im Gegensatz zu den lose verbundenen Einheiten der Schelmenromane, die kompositionelle Bindung der Einheiten des „Quijote" zu einer großen Gesamteinheit zu erhärten, so mag damit zugleich Cervantes' theoretisches Ideal als in die Praxis umgesetzt erwiesen werden. Rügt er doch an den sinnlos gehäuften und ungeordneten Episoden der Ritterromane durch sein Sprachrohr, den Canónigo, stark den Mangel kompositioneller Bindung: «*No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo, que a hacer una figura proporcionada*» (I, 47). Den einzigen schweren Fehler gegen sein Ideal, die Einschiebung der Novelle vom Curioso Impertinente in den ersten Teil des „Quijote" nach Vorbildern wie Montemayor und Alemán hat er durch den Mund des Helden deutlich gerügt: «*No ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla salga lo que saliere*» (II, 3).

Die kompositionelle Bindung im „Quijote" im allgemeinen ist um so erstaunlicher, als zwischen dem ersten und dem zweiten Teil eine Arbeitspause von zehn Jahren liegt und als die ersten sechs Kapitel ursprünglich wohl als selbständige Novelle gedacht waren. Und doch merkt man bei dem fertigen Kunstwerk kaum mehr etwas davon. Da wirkt die erste Probeausfahrt ohne Sancho wie die Vorhalle eines Tempels, die zweite und dritte Ausfahrt (mit ihren Abenteuern bis zur entscheidenden Niederlage in Barcelona) wie die Flucht der Tempelsäulen, die dem Heiligtum der reinen Menschlichkeit des geistig genesenen Monomanen, des Alonso Quijano, el Bueno (II, 74) zustreben, am Eingang in der Umrissenheit von Einzelabenteuern sichtbar, in der fernen Perspektive aber immer mehr im Schatten der tiefen Gedanken an Deutlichkeit verlierend. Der Abschluß der Novelle der ersten Ausfahrt, der dem Don Quijote beigebrachte Wahn, ein Zauberer habe seine Bücher verbrannt, wird, wie wir früher sahen, zu einem der wesentlichsten Motive zur Fortspannung der Fabel und bis zum Ende des Romans beibehalten. Die Mitberücksichtigung der Schäferbücher beim Escrutinio und vor allem die Erwägung ihrer Verbrennung mit der Begründung «*no fuese que sanando su señor de una dolencia, diera en otra*» (I, 6) wird zum Ausgangspunkt des späteren kurzen Schäferwahns gemacht, der bei Don Quijote den Ritterwahn ablöst, nicht zu vergessen, daß dieser Wahn vorbereitend genährt wird durch die romantischen Schäfereien der Marcela (I, 14), der Leandra (I, 51), der «hermosas pastoras» (II 58).

Den ganzen ersten Teil hindurch zieht sich eigentlich (worauf schon

Vicente de los Ríos [1]) nachdrücklich aufmerksam gemacht hat) die dem oberflächlichen Blick als Episode erscheinende Geschichte vom Helm des Mambrín. Denn dem Don Quijote fehlt von Anfang an sein Ideal eines Ritterhelms, die «celada de encaje». Schlecht wird seine Sehnsucht danach mit dem Ersatz einer nach zwei Versuchen notdürftig fabrizierten «media celada» befriedigt. Als ihm aber auch diese noch im Biskayerkampf beschädigt wird, da schwört er, sich einen Helm zu erobern. Da es seit dem Schwur den Abenteurern so schlecht geht, hetzt Sancho, der nicht erfüllte Schwur sei an allem schuld. Fieberhaft ist nun Don Quijote auf den Helm eingestellt, und als ihm dann (I, 21) bei Regenwetter ein Barbier mit übergestülptem Becken entgegenreitet, verdichtet sich ihm in seinem Helmeroberungsfieber dieses Becken zum Helm des Mambrín. Er „erobert" es, gibt es Sancho in Verwahrung und gibt sich ständig die größte Mühe, dem Sancho zu beweisen, daß das Becken ein Helm sei (so I, 25). Da taucht (I, 44) der Eigentümer des Beckens in der Venta des Don Quijote auf, es entspinnt sich um den «baci-yelmo» eine fürchterliche Balgerei, bis der Pfarrer hinter Don Quijotes Rücken dem Barbier das Becken abkauft (I, 46), so daß der Monomane seine Trophäe behalten kann.

Die große in ihrer arrangierten Form unwahrscheinliche Hauptepisode des ersten Teils von Cardenio, Fernando, Luscinda und Dorotea ist trotzdem nicht nur als Episode ein Meisterwerk kompositioneller Bindung, sondern bindet auch ihrerseits das Spiel (die Ausfahrt des Don Quijote auf Abenteuer) und das Gegenspiel (die erste Rückholung des Hidalgo durch Pfarrer und Barbier [2]), insofern, als sich die episodischen Personen, vor allem Dorotea, in den Dienst des Gegenspiels stellen. Die Aufhaltung des Sancho als Liebesboten auf dem Wege nach Toboso durch das Gegenspiel ermöglicht aber auch die Anknüpfung des zweiten Teiles mit dem gemeinsamen Ritt nach El Toboso, zumal Sancho seine nicht ausgeführte Botschaft als vollzogen hinstellt. In der Lüge des Sancho (I, 31) liegen ferner schon alle Keime zur „Verzauberung" und „Entzauberung" der Dulcinea für den zweiten Teil beschlossen. Trauend auf die Leichtgläubigkeit seines Herrn, erfindet der Halunke von Sancho eine Dulcinea in der häßlichen Bäuerin (II, 10). Don Quijote ist so fest davon überzeugt, durch Zauberkünste sei seine Herrin in eine Bäuerin verwandelt, daß sich ihm der Vor-

---

1) *Análisis* § 96.

2) Das Kapitel I, 26 ist nicht nur äußerlich sondern auch innerlich die „Mittelachse" des ersten Teils. Denn in diesem Kapitel begeht Don Quijote seine letzte selbständige Tollheit, indem er Sancho zu Dulcinea schickt. Sancho aber trifft vor der Venta mit Pfarrer und Barbier zusammen, die nach Don Quijote auszogen. Von jetzt an haben diese die Führung und die ganze zweite Hälfte des ersten Teils behandelt den Rücktransport des Hidalgo.

gang in der Höhle des Montesinos neuerdings traumhaft zur Vision verdichtet (II, 23). Sancho, der Schelm, ist außer sich vor Freude über die von ihm vollbrachte Verzauberung, bis ihm die Herzogin die Sache ausredet, so daß er selber an die Echtheit dieser Verzauberung glaubt und zum betrogenen Betrüger wird (II, 33). Auf dieser Basis kann das Herzogspaar seinen Dulcinea-Zauberspuk vorführen und den Sancho verpflichten, sich zur Entzauberung der Herrin seines Herrn 3300 Rutenschläge aufzählen zu lassen (II, 35). Nunmehr zieht sich diese Entzauberung bis zum Ende des Romans. Sancho gibt sich vorerst nur fünf Hiebe, berichtet aber darüber seiner Teresa (II, 36). Er sträubt sich ständig und wehrt einen Züchtigungsversuch des Don Quijote wütend ab (II, 60). Bei allen Gelegenheiten kommt Don Quijote auf die Züchtigung Sanchos zurück. Besonders genial ist der Fall anläßlich des Galeerenbesuches (II, 63), wo der Hidalgo vorschägt, Sancho soll seinen Rücken wie die Ruderknechte entblößen und sich vom Stockmeister (cómitre) bei dieser günstigen Gelegenheit Hiebe aufzählen lassen. Bei der Auferweckungsfarce der Altisidora (II, 69) schöpft Don Quijote neue Hoffnung auf Sanchos Entzauberungskraft, da er auch Tote auferwecken könne. Aber erst, als er ihm Geld für die Hiebe anbietet (II, 71), kommt die Entzauberung in Fluß. Allerdings betrügt nun Sancho seinen Herrn aufs neue, indem er statt seiner selbst die Bäume geißelt, daß die Rinden fliegen (II, 71/72). Unmittelbar vor der Heimkehr erscheint so dem Don Quijote seine Dulcinea entzaubert, und er späht umher, ob sie ihm — seinem neuen Wahn entsprechend — nicht als Schäferin entgegentritt.

Im zweiten Teil spielt sogar eine besondere Person die Rolle eines kompositionellen Bindemittels. Es ist Sansón Carrasco. Dieser Baccalaureus schlägt einmal mit seiner Kritik des ersten Teiles des Romans die Brücke zu diesem ersten Teil. Dann wird er zum Spiritus rector des Verlaufes des zweiten. Zur großen Verblüffung von Ama und Sobrina, die ihren Herrn, wie gewöhnlich, durch Überredung und Gewalt zurückhalten wollen, stört Sansón dessen Ausfahrt nicht, ja er bietet sich ihm sogar als Knappen an. Sein dem Pfarrer mitgeteilter Plan, den Hidalgo wieder zurückzuholen, wird angedeutet (II, 7). Dann versucht er den Don Quijote heimzuholen als Caballero de los Espejos (II, 12—16), unterliegt aber in dem Zweikampfe. Sein „Sieg" macht den Don Quijote noch unternehmungslustiger, während der besiegte Carrasco ihn von nun an nicht mehr nur aus Menschenfreundlichkeit, sondern auch aus Wut zurückholen will. Zum zweiten Male findet er Don Quijotes Spur — das erstemal war er ihm einfach nachgeritten — dank der Botschaft des Pagen des Herzogspaares bei Teresa Panza (II, 50). Vom Pagen erfährt er das Herzogsschloß. Vom Herzogspaar erfährt er Don Quijotes Weiterritt in der

Richtung Zarragoza. In Barcelona besiegt er ihn endgültig als Caballero de la Blanca Luna (II, 64). In seiner wahren Gestalt betet er gerade mit dem Pfarrer das Brevier auf der Ortswiese, als Don Quijote in seine Heimat zurückkehrt und läßt sich von ihm seine Besiegung als Neuigkeit erzählen (II, 73).

Sogar das Herzogspaar ist nicht als episodisches Personenpaar gedacht. Daher seine Verbindung mit Teresa Panza durch den Briefaustausch, daher die Verbindung mit Sansón Carrasco und auch der Auftrag an ihn, ihm Bescheid über Don Quijotes Schicksal zu geben. Daher Sansóns Meldung von dessen Niederlage in Barcelona. Daher das Aussenden der Patrouillen, die den Don Quijote einbringen, damit man sich nochmals an ihm belustigen kann (II, 69/70). Altisidora ist Bindeglied für die zwei Aufenthalte Don Quijotes am Herzogshof, vor und nach der Niederlage. Sie spielt dem Don Quijote die frivolsten Scherze und muß das Auferstehungsabenteuer inszenieren. Das Herzogsschloß läßt nach Vicente de los Ríos — der Schluß ist indes nicht zwingend — einen möglichst würdigen Don Quijote wünschenswert erscheinen. Deshalb sei die Titeländerung von einem Caballero de la Triste Figura in die eines Caballero de los Leones noch vor dem Herzogsabenteuer angebracht.

Auch bei viel nebensächlicheren Personen (verglichen mit dem Herzogspaar) ist der episodische Charakter verwischt. Der Bauernknabe Andreas beispielsweise, dessen Scheinbefreiung I, 4 erfolgt, erscheint I, 31 nochmals, um seinen „Befreier" Vorwürfe zu machen. Der Galeerensträfling Ginés de Pasamonte wird I, 22 von Don Quijote in Freiheit gesetzt, stiehlt I, 23 den Esel, bringt ihn[1]) I, 30 wieder und taucht II, 25 ff. von neuem auf als Direktor eines Puppentheaters. Der Lakai Tosilos tritt II, 56 als Gegner im geplanten Zweikampf mit Don Quijote auf und begegnet II, 66 dem Hidalgo und seinem Knappen nochmals auf der Landstraße als Kurier des Herzogs. Die Dueña Rodríguez erscheint während des Aufenthaltes Don Quijotes am Herzogshof immer wieder von neuem auf der Bildfläche. Die Geschicke der Moriskenfamilie des Ricote werden II, 54 bei der Begegnung Ricotes mit Sancho angedeutet, werden II, 63 bei der Jagd auf die maurischen Galeeren wieder aufgegriffen; denn hier erscheint die II, 54 genannte Tochter Ana Félix in Person als Türke verkleidet auf der gekaperten Galeere und gibt Bericht von ihrem ebenfalls schon II, 54 genannten, in algerischer Gefangenschaft befindlichen Bräutigam Don Pedro (bzw. Gaspar)[2]) Gregorio. Über des

1) In der revidierten Ausgabe von 1608.

2) Der in Nebensachen vergeßliche Autor nennt ihn II, 54 Pedro, später II, 63 u. 66 Gaspar.

letzteren Rückkehr und seine Vereinigung mit Ana Félix berichtet dann das Kap. II, 66.

Die Bindung der großen Episoden mit der Haupthandlung wird streng durchgeführt. Bei der Bestattung des Grisóstomo I, 14 nimmt sich Don Quijote der verhaßten Schäferin Marcela an und folgt ihr, um sie zu schützen. Bei der Hochzeit des Camacho II, 21 greift Don Quijote zugunsten des armen Basilio ein und verbringt einige Tage mit den Neuvermählten Basilio und Quiteria. Der Zusammenstoß des Hidalgos mit der Geißlerprozession I, 52 löst sich dadurch wieder friedlich auf, daß der Pfarrer und Freund Don Quijotes Pero Pérez mit dem Pfarrer der Geißlerprozession bekannt ist.

Die berichtenden Erzählungen sind mit der Handlung auf genialste Weise verwoben. Von dem Kabinettstück Cardenio — Fernando — Dorotea — Luscinda her ist das jedermann bekannt. Das Eselsschreiabenteuer wird in seiner Vorstufe e r z ä h l t (II, 25), in seiner Endstufe vom Hidalgo e r l e b t (II, 27). Diese Technik setzt sich aber bis ins kleinste fort. Als Don Quijote I, 2 großartig zitiert: «*Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear*», fährt der geriebene Wirt mit Benützung des Romanzentextes in Prosa fort: «*Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir siempre velar.*» Als Don Quijote I, 5 in einer Art Delirium die Romanze vom Grafen von Mantua zitiert, sich als dessen Neffen empfindet und nach seinem Oheim ruft, da kommt gerade der Bauer vorbei, der sich seiner annimmt. Und mit Verwendung des Romanzentextes [1]) werden nun die realen Manipulationen des Bauern berichtet: «*le limpió el rostro . . . y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció.*»

Selbst Einzelzüge von Episoden erscheinen vorbereitet und nachträglich von neuem berücksichtigt. Gerade dadurch, daß Cervantes bei seinen ganzen Dispositionen indes nie das Vorbereitete in seinem Werke nachschlägt, entstehen die berühmten Cervantinischen „Nachlässigkeiten“, die mit dem Weiterreiten Sanchos auf dem gestohlenen Esel in der Editio princeps ihren weltbekannten Höhepunkt erreichten. Die aus dem Mantelsack des Cardenio stammenden 100 Taler gibt Sancho I, 52 seiner Teresa als «cosas de más momento y consideración». Aber II, 3/4 wähnt der Autor die Taler Sanchos vergessen zu haben. Der Wirt (I, 3) gibt Don Quijote den guten Rat, in Zukunft Geld mitzunehmen. Deshalb vor allem reitet der Hidalgo nochmals heim, befiehlt I, 7 Sancho die Mitnahme von Geld an, das aus Verkäufen erlöst wird; indes I, 17, als es sich um das Zahlen

---

1) *Con un paño que traía*
la cara le fué a limpiare
desque la hubo limpiado
luego conocido lo hae.

in der Schenke handelt, scheint die Sache wieder vergessen, obwohl dann durch den ganzen Roman hindurch dieses Geld eine Rolle spielt.

Bei der niedlichen Einzelheit des Balsams des Fierrabras begnügt sich der Autor nicht damit, ihn I, 17 brauen und benützen zu lassen; er kündigt diesen Balsam seit I, 10 an und läßt ihn mit komischen Variationen von den Helden nach dem Schafherdenkampf I, 18 nochmals benutzt werden. Die große Liebesbuße in der Sierra Morena I, 25 ist seit I, 16 angedeutet, wo Don Quijote dem Sancho sagt: «*ha habido caballero que se ha estado sobre una peña al sol y a la sombra ... dos años, sin que lo supiese su señora.*» Aus den Ritterphantasien I, 49 und I, 50 sind offenbar einzelne Abenteuer des zweiten Teiles herausgeholt, mithin erscheinen sie für den Gesamtroman dort schon angedeutet. Das Abenteuer vom verzauberten Kahn (II, 29), von der Höhle des Montesinos (II, 22/23) mag in der Vision vom «lago de pez» und der «apacible floresta» stecken. Auf jeden Fall ist der Clavileño (II, 40/41) dort (I, 49) schon stark präfiguriert mit dem Holzpferd von Peter und Magelone mit der «*clavija, con que volvía el caballo de madera*». Wie alle Abenteuer, in denen es Hiebe gesetzt hat, hinterläßt vor allem die Prellung (I, 17) bei Sancho tiefe Spuren. Sie läßt ihn sich noch I, 26 sträuben, in die Schenke einzutreten, in der er die unangenehmen Erfahrungen gemacht hat. Die Beibehaltung der gleichen Schenke I, 16 ff. als Schauplatz für die Ereignisse von I, 32 ff. ist ein nicht zu unterschätzendes Bindemittel.

Oft wird die Episodenbindung zu einer rein geistigen, aber sie findet eben statt. Als Sancho II, 55 selber in eine Grube gefallen ist, erinnert er sich daran, daß sein Herr auch einmal in einer Grube, nämlich in der Höhle des Montesinos war (II, 22). Die Grube, aus der Don Quijote den Sancho befreit, wird überdies zum neuen Bindemittel der bis dahin vorübergehend getrennten Don Quijote- und Sanchohandlung. Die Ratschläge, die Don Quijote dem Sancho II, 42/43 gibt, sind schon II, 32 mit den Worten des Don Quijote angedeutet: «*Aconsejaríale yo que ni tome cohecho ni pierda derecho, y otras cosillas que me quedan en el estómago, que saldrán a su tiempo para utilidad de Sancho y provecho de la ínsula que gobernare.*» Die Episode des erbosten Hauskaplans, der auf die Ritterbücher schimpft, ist mit dessen Abgang (II, 31) nicht durchaus erledigt. II, 36 bei der Inszenierung des Trifaldi-Abenteuers kommt Don Quijote darauf zurück, wenn er dem Herzog sagt: «*Quisiera yo, señor Duque, que estuviera aquí presente aquel bendito religioso, que el otro día a la mesa mostró tener tan mal talante ... para que viera ... si los tales caballeros son necesarios en el mundo.*» Der Plan Sanchos, seine Sanchica glänzend zu verheiraten (II, 5) läßt dem Gobernador keine Ruhe mehr. Er taucht in dem Briefwechsel mit

Teresa wieder auf, und kehrt außerdem an einer Stelle wieder, wo ihn niemand vermutet. Als Sancho bei der nächtlichen Ronde die Bekanntschaft des Sohnes des vornehmen Don Diego de la Llana gemacht hat, da heißt es: «*a Sancho le vinieron deseos y barruntos de casar al mozo con Sanchica su hija*» (II, 49). Das Katzenabenteuer des Don Quijote ist mit seiner Erzählung (II, 46) nicht erledigt. Im Briefwechsel Don Quijotes und Sanchos (II, 51) wird es mysteriös erwähnt und beim Auferstehungsabenteuer Altisidoras sagt noch Sancho: «*Gatéenme el rostro, como hicieron a mi amo en este mesmo castillo*» (II, 69). Die Schandkutte (Sambenito) und Schandmütze (coroza), die man dem Sancho bei eben diesem Abenteuer (II, 69) angezogen und aufgesetzt hatte, kehren in stilvoller Komik auf dem Heimweg (II, 73) wieder, wo sie dem Rucio als Decke und Ohrenschützer dienen, zum großen Gaudium der Gassenjungen Argamasillas.

Kompositionelle Bindung wird indes auch durch viel äußerlichere Mittel und Mittelchen erreicht. Da ist zunächst die Abbruchsformel vom Typus «en esto...», die den Dialogen und langatmig zu werden drohenden Situationen rasch ein Ziel setzt, und so zur Kondensierung der Erzählungsmassen ungemein viel beiträgt. Der Pfarrer, der Barbier, Cardenio und Dorotea erzählen sich I, 29 umständlich ihre Geschicke. Der Leser weiß bereits das Wichtigste. Da heißt es: «*En esto oyeron voces.*» Es ist Sancho, der ruft; er kommt von seinem Herrn, der Liebesbuße tut, und erstattet nun Bericht. Ein weniger kompositorisch arbeitender Autor hätte erzählt, was unterdessen dem Sancho passiert ist, statt die Situation zu belassen und Sanchos Erlebnisse bei Don Quijote in einen „Botenbericht" zu pressen. Schwer findet sich nach dem Einschub der Novelle «El curioso Impertinente» ein Ausweg aus der Kritik, die die Zuhörer an der Erzählung vornehmen. Da «*estando en esto*» meldet der Wirt neue Gäste, und das Interesse der Kritiker wird abgelenkt (I, 36). Die den Don Quijote im Käfig (I, 47) eskortierende Gruppe ist in ihrer Unterhaltung an einem recht banalen Thema angelangt. Da: «*en esto volvió el cura el rostro*» und er erblickt den Canonicus aus Toledo, der nun heranreitet und das Gespräch aufs lebhafteste befruchtet. Wieder wird nicht erst die Handlung getrennt, sondern mit dem zufälligen Umschauen des Cura wird die Brücke zu der neuen Episode geschlagen. Die Konversation zwischen Don Quijote und Don Diego de Miranda kann nicht ad infinitum fortgesetzt werden. Sie wird abgebrochen durch die Feststellung, daß Sancho, dem es zu langweilig wurde, beiseite geritten ist, um sich bei Hirten Milch zu erbetteln: «*Pero a la mitad desta plática Sancho ... habia desviado del camino*» (II, 16). Als der Waffenträger (II, 25) dem Don Quijote die Geschichte vom Esels-

schrei erzählt hat, wird Don Quijote nicht lange Gelegenheit zu Staunen und Kritik gegeben, sondern es heißt beschleunigt: «*y en esto entró por la puerta de la venta un hombre.*» Es ist Ginés mit dem Affen und dem Puppentheater, und er nimmt Don Quijotes wie des Waffenträgers ganze Aufmerksamkeit in Anspruch.

Nach der Installierung Sanchos in seiner Statthalterschaft steht er seinen Beamten Rede und Antwort über seine Person. Schon erlahmt dieses Interview, da rücken Parteien zur gerichtlichen Aburteilung an: «*A este instante entraron*» (II, 45). Ähnlich ist Sancho von der Nachricht der Kriegsgefahr (II, 47) gänzlich niedergedrückt (ebenso wie von seinem Hunger). Aber in seinen pessimistischen Reflexionen wird er abgelenkt durch einen neuen Fall: «*En esto entró un paje ...*» Don Quijote hat gerade den Herzog als Stellvertreter des abwesenden Verführers der Tochter der Doña Rodríguez durch Hinwerfen des Handschuhs herausgefordert (II, 52). Es ist nicht mehr viel zu der Sache zu sagen. Da: «*estando en esto*» kehrt der zu Teresa Panza entsandte Page mit Briefen zurück.

Es erübrigt sich, noch mehr Beispiele vom Typus «*en esto*», «*estando en esto*», «*en esto estaban cuando*» in unserem Sinne anzuführen. Beachtenswert ist vielleicht noch die Feststellung, wie Cervantes über das Formelhafte selbst hinauskommt, um noch tiefer zum Sinn dieser Formel, dem Sinn des Abbruchs einer Situation zu Bindungszwecken vorzudringen. Bei dem Vorschlag Don Quijotes auf den Galeeren, Sancho solle sich zur Entzauberung Dulcineas durchpeitschen lassen (II, 63), will der General gerade fragen, was es mit Dulcinea für eine Bewandtnis hat, im gleichen Augenblicke aber signalisiert das Fort Monjuich feindliche Schiffe, und die Frage bleibt ihm im Munde: «*Preguntar quería el general, qué azotes eran aquellos o qué desencanto de Dulcinea, cuando dijo el marinero: señal hace Monjuich ...*» Natürlich ist damit die neue Situation gegeben. Diese äußerst gelungene Situationsbindung macht Cervantes im nämlichen Kapitel gleich nochmals. Ana Félix noch unerkannt als türkischer Kapitän (arráez) soll dem spanischen Admiral Rede stehen, aber er kann ihre (sonst vorzeitig klärende) Antwort nicht abwarten, da in diesem Augenblick der Vizekönig an Bord kommt: «*Responder quería el arráez, pero no pudo el general por entonces oír la respuesta por acudir a recibir al virey*» (II, 63). Ein schönes Beispiel findet sich noch II, 68. Don Quijote und Sancho Panza streiten sich zum soundsovielten Male über die Berechtigung der Sprichwörterverwendung. Sancho hat gerade einen guten Gedanken darüber formuliert, da: «*en esto estaban cuando*» — naht die Schweineherde und überrennt die Sprechenden.

Ein anderes Mittel der Bindung und Straffung ist die Zusammenfassung von schon bekannten Tatsachen gegenüber neu auftretenden

Personen in einen einzigen berichtenden Satz. Daß dieses Mittel[1]) gar nicht so selbstverständlich ist, beweist Cervantes' eigener Fehler der Wiederholung der Geschichte des Andreas, die der Dichter I, 4 direkt und I, 31 nochmals durch den Mund des Andreas erzählt. Das Mittel der Zusammenfassung des Bekannten, das etwas eminent Modernes an sich hat, und das der Dramatiker gänzlich entbehren muß, setzt folgende Situation voraus: Eine Tatsache, die der Leser bereits kennt, die aber eine Person einer anderen beim ersten Begegnen aus psychologischem Bedürfnis mitteilen muß, soll nicht nochmals erzählt, sondern durch einfachen Hinweis erledigt werden. Man braucht nicht hervorzuheben, wie dieses Mittel bindet, indem es verschiedene Personen auf kürzestem Wege um denselben Interesseninhalt vereinigt und doch nicht die neuen Erzählungsaspekte durch langwierige Wiederholung der alten trübt. Im Kap. I, 13 begegnet Don Quijote auf dem Wege zu Grisóstomos Beerdigung dem Edelmann Vivaldo. Der ist natürlich auch voll der Geschichte von Grisóstomo und Marcela und erzählt sie Don Quijote, der sie indes (gleich dem Leser) schon kennt. Deshalb schreibt Cervantes einfach: «*El contó todo lo que Pedro a Don Quijote había contado.*»

I, 26 trifft Sancho auf seinem Wege nach El Toboso vor der Venta mit Pfarrer und Barbier zusammen, die zur Fortsetzung der Geschichte alles wissen müssen, was der Leser bis dahin schon weiß. Den Bericht Sanchos nun preßt Cervantes folgendermaßen zusammen: «*de corrida y sin parar les contó ... las aventuras que le habían sucedido.*»

I, 27 läßt der Autor den Cardenio zwecks Fortsetzung seiner Geschichte für den Leser mit Pfarrer und Barbier zusammentreffen. nachdem er den ersten Teil seiner Geschichte schon dem Don Quijote erzählt hat. Wie hilft sich nun Cervantes, damit er den Cardenio den neuen Personen die Fortsetzung einer ihnen nicht bekannten Geschichte erzählen lassen kann? Er leitet die Fortsetzung einfach mit einer rückweisenden Zusammenfassung ein: «*El triste caballero comenzó su lastimera historia casi por las mismas palabras y pasos que la había contado a Don Quijote ...*»

I, 36 muß natürlich Dorotea ihrem wiedergefundenen Fernando alles erzählen, was sie erlebt hat, was indes der Leser aus der früheren Erzählung der Erlebnisse Doroteas (I, 28) schon weiß. Daher faßt Cervantes zusammen: «*Ella con breves y discretas razones contó todo lo que antes había contado a Cardenio.*»

---

1) Vgl. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der epischen Dichtung*, Leipzig 1910, mit wenig gut gewählten Beispielen was den „Quijote" betrifft.

I, 47 muß der Canónigo, bevor er sich auf einen Heilungsversuch der Narrheit des Don Quijote einläßt, unbedingt mit der Vorgeschichte des Hidalgo vertraut gemacht werden. Die Erzählung übernimmt der Pfarrer. Da aber dem Leser diese Vorgeschichte ganz und gar bekannt ist, heißt es einfach: «*contándole brevemente el principio y causa de su desvarío, y todo el progreso de sus sucesos.*»

Lapidar wirkt die Zusammenfassung am Ende des Buches II, 73, wo der heimgekehrte Don Quijote dem Pfarrer und dem Baccalaureus, der ihn selbst besiegt hat, erzählt, was ihm alles passiert ist: «*en breves razones les contó su vencimiento.*» Als Don Gaspar Gregorio mit seinem Befreier, dem Renegaten, aus der Gefangenschaft zurückkehrt und nun die Erzählungen der Leiden und der Befreiung fällig sind, die der Leser eigentlich schon kennt, da heißt es: «*Contó el renegado la industria y medio que tuvo para sacar a Don Gregorio. Contó Don Gregorio los peligros y aprietos en que se había visto ... con breves palabras*» (II, 65). Im Kap. II, 70 spricht Cervantes von dem obenerwähnten Komplott zwischen Sansón Carrasco und dem Herzogspaar. Nachdem dem Leser schon alles bis zur Besiegung des Don Quijote bekannt ist, wird nachträglich auf die Zeit hingewiesen. die der Baccalaureus zwischen den zwei Aufenthalten im Herzogsschloß verbrachte. Es geschieht mit den Worten: «*Sucedióle lo que queda referido.*»

Die „Zusammenfassung" als Binde- und Straffungsmittel kann auch anderer Natur sein. Sie nimmt bisweilen die Form eines Resümees im engeren Sinne an. Das geschieht zu dem Zwecke, nach einer detaillierten Schilderung, die auf den Leser den Eindruck einer Digression zu machen droht, deren Hauptzüge nochmals zusammenzuraffen, um von hier aus dann den Faden zur Fortsetzung der Erzählung zu gewinnen. Die Gestalt dieser Resümees nimmt notwendig deshalb oft die einer einfachen Worthäufung an. In bescheidenem Umfange nützt diese Resümees auch die Literatur vor Cervantes. Boccaccio z. B. läßt in seiner Fiammetta I (p. 42 Bibliotheca Romanica) die Venus einzeln beweisen, daß die ganze Welt die Macht der Liebe zu spüren bekommt, um dann mit dem Resümee zu schließen: «*Adunque il cielo, la terra, il mare, lo inferno per esperienza cognoscono le sue armi.*» Der Dichter, der diese Resümee-Technik geradezu zum Programm erhoben und gongoristisch übertrieben hat, ist Calderón. Das bekannteste seiner Beispiele ist der langatmige Vergleich der Justina mit allen Schönheiten der Natur, im Munde des Cipriano (Mágico prodigioso II, 18), der in folgendes Resümee ausklingt:

Al fin cuna, grana, nieve,
Campo, sol arroyo, rosa,
Ave, que canta amorosa,

Risa que aljofares llueve,
Clavel que cristales bebe,
Peñasco sin deshacer,
Y laurel que sale a ver,
Si hay rayos que le coronen,
Son las artes que componen
A esta divina mujer.

Wegen der Typik dieses Resümees in seiner geradezu überspitzten Form bei Calderón darf man wohl unter Hintansetzung chronologischer Bedenken auch bei Cervantes, der die Erscheinung in gemäßigter Form öfters hat, der Einfachheit halber von „Calderónschem Resümee" sprechen.

Gleich zu Anfang des „Quijote", nachdem des Hidalgos Vorbereitungen zum fahrenden Rittertum ausführlich erzählt sind, erfolgt das Resümee: «*Limpias pues sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmádose a sí mismo se dió a entender* . . .» (I, 1). Als Cervantes zum ersten Male seinen Lesern auseinandergesetzt hat, wie Don Quijote ein Wirtshaus für eine Burg hält und sich alle kleinsten Einzelheiten des Alltags ins Ritterliche umdeutet, da hält er am Schlusse dieser Einzelumdeutungen ein Resümee für zweckmäßig: «*Acabó de confirmar Don Quijote . . . que le servían con música, y que el abadejo eran truchas, el pan candial, y las rameras damas, y el ventero castellano del castillo* . . .» (I, 2). Marcela, die spröde Schäferin, legt ihren Anklägern in einer mit neuplatonischen Ideen gespickten Rede dar, daß keiner durch sie geschädigt werde, der sie in Ruhe lasse. Sie weist diskret auf die ihr wegen ihrer Sprödigkeit vorgeworfenen Titel hin (fiera, basilisco, ingrata, desconocida) und auf das Verhalten ihrer Liebhaber (hofieren: servir, conocer, seguir), um dann zu resümieren: «*Que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera*» (I, 14).

Dem Walkmühlenabenteuer (I, 20) geht ein Stimmungsbild voraus, das alle Einzelheiten würdigt, die geeignet sind, bei den Helden ein gewisses Gruseln zu erregen. Von dieser Stimmung hängt in hohem Grade die Wirkung der ganzen Situation ab. Daher wird sie mit dem Resümee eingehämmert, in das sie endet: «*de manera que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto.*» Auffallend ausführlich werden I, 22 die Delikte der einzelnen Galeerensträflinge erzählt, so ausführlich, daß sie, als Don Quijote zur Gefangenenbefreiung schreitet, schon wieder im gesamten vergessen sind. Daher faßt Cervantes die besonderen Verhältnisse der einzelnen Verbrecher geschickt nochmals in die Worte zusammen, mit denen Don Quijote seine Befreiungsaktion rechtfertigt: «*de todo cuanto me habéis dicho, . . . he sacado*

en limpio, que ... las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto ... y que podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro, y finalmente el torcido juicio del juez hubiese sido causa de vuestra perdición, ... todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria.»

Das erste glückliche Geschick des Sancho, den Fund der 100 Taler des Cardenio, benützt Cervantes mit dem psychologisch richtigen Hinweis, daß eine Freude alle Leiden vergessen läßt, zu einer Rekapitulation der bisherigen «trabajos» Sanchos: «*Aunque no halló más de lo hallado dió por bien empleados los vuelos de la manta, el vomitar del brebaje, las bendiciones de las estacas, las puñadas del arriero, la falta de las alforjas, el robo del gabán*[1]) *y toda la hambre, sed y cansancio que había pasado*» (I, 23). Beim Abtransport des Don Quijote im Käfig ist umständlich beschrieben, wer alles den Gefangenen begleitete und wie man sich gruppierte. Da aber der Leser gerade durch die Ausführlichkeit der Beschreibung den Überblick verliert, wird anläßlich der Einholung der Gruppe durch den Toledaner Canonicus nochmals resümiert: «*uno de los que venían ... viendo: la concertada procesión del carro, cuadrilleros, Sancho, Rocinante,. cura y barbero y más a Don Quijote enjaulado*» (I, 47). Nachdem der Hirte Eugenio sich lang und breit über die bestechenden Eigenschaften verbreitet hat, mit denen der Soldat Vicente de la Roca die Leandra betört hat, faßt er zusammen: «*Este soldado pues..., este Vicente de la Roca, este bravo, este galán, este músico, este poeta fué visto y mirado ... de Leandra*» (I, 51).

In komischsten Fanfaronaden legt Carrasco als Spiegelritter verkleidet dem Don Quijote klar, welche Heldentaten er verrichtet hat. Nachdem ausführlich darüber berichtet ist, resümiert er: «*Detuve el movimiento a la Giralda, pesé los toros de Guisando, despeñéme en la sima* (nämlich *de Cabra*) *y saqué a luz lo escondido de su abismo*» (II, 14). Bei der Begegnung mit dem Caballero del verde gabán merkt Don Quijote, daß der Edelmann seine eigentümliche Erscheinung (Hinweis auf: longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, su ademán y compostura!) baß bestaunt. Da stellt er sich ihm umständlich als fahrender Ritter vor, um dann zu resümieren: «*Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras ..., digo que soy Don Quijote de la Mancha ... así que ... ni este caballo, ni esta lanza, ni este escudo, ni escudero, ni todas juntas estas armas, ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza os podrá admirar de aquí adelante*» (II, 16). Cervantes hat

1) Daß Cervantes hierbei das Wichtigste, den gestohlenen Esel, vergißt, kommt für unsere formale Fragestellung nach dem Stilmittel des Calderónschen Resümees nicht sehr in Betracht.

aber einmal wieder durch dieses Resümee seinen Lesern das Aussehen des Helden unauffällig in Erinnerung gebracht. Mit dem Eifer eines Regisseurs, mit Ausnützung aller optischen und akustischen Mittel beschreibt Cervantes den Zauberspuk und Mummenschanz, mit dem die Duques ihre Gäste in Staunen und Furcht setzen. Die Fülle des Gebotenen ist so überwältigend, daß nur ein Resümee dem Leser wieder Ordnung in diesen Embarras de richesse bringen kann: «*Las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, la artilleria, los arcabuces y sobre todo el temeroso ruido de los carros formaban todos juntos un són ... confuso y ... horrendo*» (II, 34).

Dieses Resümee kann endlich auch in der Form verkappt auftreten und seine Reichweite ausdehnen. Zu Beginn des zweiten Buches, das zehn Jahre nach dem ersten erscheint, ist für den Autor aller Grund vorhanden, dadurch eine Brücke zum ersten Teil zu schlagen, daß er die Abenteuer dieses Buches rekapituliert. Er tut es in der ungezwungensten Form: Sansón Carrasco berichtet über die verschiedene Geschmackseinstellung des Publikums dem ersten Teil gegenüber und resümiert dabei die Abenteuer: «*Unos se atienen a la aventura de los molinos de viento ...; otros a la de los batanes; este a la descripción de los dos ejércitos ...; aquel encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes: otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno. Dígame, señor bachiller, dijo a esta sazón Sancho ¿entra ahí la aventura de los yangueses? — No se le quedó nada, respondió Sansón, al sabio en el tintero: todo lo dice ... hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta*» (II, 3). Wir sehen also, daß Cervantes kleinste wie größte Massen seines Romans mit dem, was ihnen folgt, durch seine Resümees kompositionell bindet. Er baut dem Leser Terrassen, die beim Ersteigen neuer Höhen einen Überblick ermöglichen und so das durchwanderte Gelände gegenwärtig halten.

Trotz all dieser kompositionellen Bindemittel wäre es voreilig (wofern wir uns überhaupt dieser Begriffe im rein formalen Sinn bedienen wollen), die kompositionelle Bindung des „Don Quijote" als „barock" zu bezeichnen. Denn wir dürfen nicht übersehen, daß doch einige Elemente der starken Bindung widerstreben.[1])

Die ältere Technik, mögen wir sie Renaissance oder anders heißen, die Episodentechnik der Schelmenromane, der Ritterromane, des Ariostischen Epos und des italienischen Novellenbandes als Rahmenge-

---

1) Diese Lagenbestimmung nehme ich vor im Sinne von O. Walzels „Koordinatensystem", *Gehalt und Gestalt* p. 309 ff.

schichte spukt noch deutlich im „Quijote". Neben dem Calderónschen Resümee steht der „Ariostische Übergang". Was mit diesem Schlagwort gemeint ist, muß sofort jedem Ariostleser einfallen. Es sind die formelhaft-sprunghaften Übergänge von einer Episode zur anderen mit Wendungen wie: Doch lassen wir jetzt diesen Helden und wenden wir uns jenem zu.[1]) Der „Übergang", der bei Ariost besonders geistreich ist, ist an sich natürlich aller älteren Erzählkunst geläufig. Erinnert sei nur an den Amadís, der von solchen „Ariostischen Übergängen" wimmelt, wie *Aquí el autor deja de contar desto, y torna la historia a hablar de Don Galaor* (I, 16 Mitte) oder *Y deja la historia por agora de hablar dellos, y torna a los mensajeros* (IV, 17) oder *Mas agora deja la historia de hablar dellos, por contar lo que los mensajeros del rey Lisuarte hicieron* (IV, 22). Meistens sind diese Wendungen Schlußformeln einzelner Kapitel, und die ihnen folgenden Kapitel beginnen dann mit Anfängen wie: *Dice la historia que* . . . oder *La historia cuenta* u. dgl. Drei Klippen hat der „Don Quijote", an denen Cervantes' Kompositionskunst Schiffbruch litt und die ihn zur Anwendung der älteren Technik zwangen, nämlich I. die Benengelifiktion, II. die ursprüngliche Einteilung des ersten Teiles in vier Bücher[2]), III. die große alternierende Parallelhandlung während der Statthalterschaft Sanchos (II, 44—55).

Nachdem die Benengelifiktion einmal geschaffen ist, darf sie nicht wieder fallen gelassen werden. Daher die stets wiederkehrenden, durch die humoristische Konzeption wohl gedeckten, aber doch nicht sehr glücklichen Kapitelanfänge: *Cuenta Cide Hamete* (I, 15; I, 22; II, 1) oder *Cuenta la historia* (II, 2; II, 17; II, 33; II, 47) oder *Dice Cide Hamete* (II, 50) oder *Dice el que tradujo esta grande Historia* (II, 24) oder *Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capitulo cuenta, dice* (II, 10). Allerdings erfahren solche Formeln in Cervantes' Künstlerhänden auch geniale Umbildungen wie *Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capitulo* (II, 27) oder *Real y verdaderamente todos*... *deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete su autor primero* (II, 40) oder *Bendito sea el poderoso Alá, dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capitulo* (II, 8) oder *Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capitulo dice que le tiene por apócrifo* (II, 5).

Dazu treten die Nähte der ursprünglichen Bücher des ersten Teiles: *del modo que se contará en la segunda parte* (I, 8) — *Dejamos en*

---

1) Z. B. *Orlando furioso* IV, 50: *Lasciamlo andar, che farà buon camino E torniamo a Rinaldo paladino* oder VIII, 21: *Io lascerò Ruggiero in questo caldo, E giro in Scozia a ritrovar Rinaldo.*

2) 1—8 = I, 9—14 = II, 15—27 = III, 28—52 = IV.

la primera parte (I, 9) — *Dando aqui fin la segunda parte* (I, 14) — *Cuenta el sabio Cide* (I, 15) — *En este punto dió fin a la tercera* (sc. parte) *el sabio . . . Cide* (I, 27) — Exkurs: *Felicísimos y venturosos fueron los tiempos* (I, 28). Ähnlich steht es aber auch mit Kapitelschlüssen wie *viendo lo que se dirá en el siguiente capítulo* (I, 19), *vió lo que se dirá en el siguiente capítulo* (I, 22), *y dijo lo que se dirá adelante* (I, 23).

Die Handlungsspaltung endlich erzeugt die eigentlich Ariostischen Übergänge. Schon bei der Trennung Sanchos von seinem in der Sierra Liebesbuße tuenden Herrn (I, 25) wird die Wendung gebraucht: «*Y así le dejaremos ir su camino hasta la vuelta, que fué breve*» (I, 25) — «*Y volviendo a contar lo que hizo el de la Triste Figura...*» (I, 26). Die getrennte Handlung während der Statthalterschaft ist nur mit solchen Übergängen notdürftig zusammengehalten:

Deja, lector amable, ir en paz . . . al buen Sancho . . . y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo (II, 44);

(Don Quijote) se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza (II, 44);

Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo alborotado con la música . . . (II, 45);

(A Don Quijote le costó aquella aventura) cinco días de encerramiento y de cama donde le sucedió otra . . . la cual no quiere su historiador contar ahora por acudir a Sancho Panza (II, 46);

Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el coro, y volvamos a Don Quijote (II, 47);

A Don Quijote . . . le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador . . .; pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama (II, 48);

Recibiólo (el queso de Teresa) la Duquesa con grandísimo gusto, con el cual la dejaremos, por contar el fin que tuvo el gobierno del gran Sancho Panza (II, 52);

Dejémoslos (die vier Tage, die Don Quijote auf den Zweikampf mit Tosilos wartete) *pasar nosotros . . . y vamos a acompañar a Sancho* (II, 54);

[Sancho entdeckt in dem unterirdischen Gang der Grube, in die er gefallen, ein Lichtloch. Dann heißt es:] *Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de Don Quijote* (II, 55).

Auch nachdem die Handlungseinheit wiederhergestellt ist, findet sich ganz überflüssigerweise — Cervantes scheint ein Humormittel daraus zu machen! — dieser Ariostische Übergang:

Don Quijote y Sancho . . . llegaron a la casa de su guía . . . donde le (!) *dejaremos por ahora, porque así lo quiere Cide Hamete* (II, 61).

So launig die Arten der Wendung dieser Ariostischen Übergänge

sein mögen, sie trennen mehr als sie binden. Trotzdem könnte ihnen der Sinn einer Gliederung im Interesse der Gesamtkomposition zukommen, den sie aber offenbar nicht haben. Gliederungssinn haben höchstens die Sentenzen und Betrachtungen, die gewisse wichtige Kapitel des zweiten Teiles in relativ harmonischen Abständen einleiten, Sentenzen und Betrachtungen, wie sie als Einleitung wohl die ältere Novelle, nicht aber im allgemeinen der Roman[1]) kennt. Nach dem verblüffenden Ereignis der Flucht des Don Quijote vor dem Heere des «pueblo del rebuzno» beginnt Cervantes das Kap. II, 28: «*Cuando el valiente huye, la supercheria está descubierta.*» Das Kapitel vom Ende der Statthalterschaft Sanchos fängt an mit dem allgemeinen Gedanken: «*Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo excusado*» (II, 53). Und das Schlußkapitel vom Tode des Hidalgos eröffnet eine heitere Melancholie: «*Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin . . .*» (II, 74).

Bei all diesen Erscheinungen muß nicht unbedingt bewußtes Kunstschaffen angenommen werden. Allein unbeschadet einiger Einzelheiten, die auf Nichtgliederung deuten, ist der Zug zur Bindung unverkennbar vorhanden. So wird cum grano salis nach dem einen formalen Kriterium, das sich zur Untersuchung aufdrängte, der „Don Quijote" tatsächlich als ein Werk des Barock anzusprechen sein. Die Kunsthistoriker betonen bei der Betrachtung barocker Bilder auch die Tiefenkomposition im Gegensatz zur flächenhaften Nebeneinanderstellung der Renaissance. Auch hierzu sind im „Quijote" Analogien vorhanden. Es sei beiläufig nur auf die deutliche Tiefenstaffelung der Personen hingewiesen, nach der etwa erscheinen

im Vordergrund: Don Quijote, Sancho, Cura, Barbero, Sansón Carrasco, Ama, Sobrina,

im Mittelgrund: Teresa Panza, Maritornes, Ginés de Pasamonte, Dorotea, Canónigo, Don Diego, Los Duques, Don Antonio Moreno,

im Hintergrund: Viehtreiber, Kaufleute, Hirten, Wirte, Mönche, Schauspieler, Bauern, Studenten, Andreas, Haldudo, Biskayer, Cardenio, Fernando, Luscinda, Cautivo, Zoraida, Oidor, Doña Clara, Don Luis, der Hirte Anselmo, Basilio, Camacho, Quiteria, Dueña Rodríguez, Altisidora, Ricote, Don Gerónimo, Roque Guinart, Don Alvaro Tarfe.

Eine so saubere und reichhaltige Bindung nach der Tiefe ist ebenfalls vor dem „Quijote" nirgends zu finden und sogar von Cervantes

---

1) Ich finde allerdings im *Tirant lo Blanch* c. 340 als Kapitelanfang: «*Humana cosa es haver compassio dels afligits, e majorment de aquells qui en algun temps han tengudo prosperitat.*» (Ausgabe C. Verdaguer, Barcelona 1879, Bd. IV, p. 73.)

selbst im Persiles, weil er hier nach einem schlechten Renaissance-schema arbeitete, wieder verlassen.

Die Analogie zur bildenden Kunst soll nicht weiter und soll nicht auf die Spitze getrieben werden. Nur noch ein Hinweis! Unsere Zeit sucht jeden Stil als Ausdruck einer Weltanschauung zu begreifen. Für den Barock hat Werner Weisbach bereits die glückliche Formel gefunden, er sei die Kunst der Gegenreformation. Vielleicht läßt sich diese Formel auch ohne Gewaltsamkeit (was in solchen Fällen immer die conditio sine qua non sein muß) auf den „Don Quijote" anwenden.[1])

---

1) Der umgekehrte Gedankengang, der die Weltanschauung des Cervantes als unbestritten annimmt, und von hier auf die Form schließt, findet sich bei H. H. Borcherdt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, Leipzig 1926, p. 137: „Mit seinem Humor hat er das weltliche Lebensideal der absterbenden Renaissancezeit zu Grabe getragen .... Wie der „Don Quijote" in seiner Ideengestaltung den Wendepunkt zweier Zeiten kennzeichnet, so steht er auch seiner Komposition nach an der Grenzscheide von der Renaissance zum Barock."

STILMITTEL IM DIENSTE DER WELTANSCHAUUNG UND DES TEMPERAMENTES

KATHOLIZISMUS UND GEGENREFORMATION IN SPRACHE UND STIL[1]

Daß die Weltanschauung des Cervantes, wenn man seine Opera minora befragt, sich als die typische Lebensauffassung des gegenreformatorischen Katholizismus erweist, hat der römische Gelehrte Cesare de Lollis[2]) überzeugend dargelegt. Aber ihm scheint dem „Quijote" gegenüber eine Abschwächung am Platze; wohl macht er auf die „tridentinische" Ästhetik des Canónigo (c. I, 47 ff.) als Sprachrohr des Autors und ähnliches aufmerksam, aber er gibt unzweideutig zu verstehen, daß der „Quijote" nur seiner Absicht nach, nicht seiner Ausführung nach „reaktionär" sei.[3]) Da De Lollis stark von der ästhetischen Theorie ausgeht, ist es kein Wunder, daß ihm der „Quijote" viel weniger reformkatholisch erscheint als die anderen Werke des Cervantes. Aber dieses nur einseitig gewonnene Resultat bedeutet eine Gefahr; „denn", so sagt einer von de Lollis Kritikern[4]), „nun ist gerade das genialste Werk unseres Dichters, sein Don Quijote, im Begriff, als eine Extravaganz ... hingestellt zu werden". Es geht hier in der Tat um die Frage, ob Cervantes der Schablone von Trient sonst nur aus äußerem Zwang (wie Torquato Tasso) oder aus freier Zustimmung und Überzeugung gefolgt ist. Im ersteren Fall könnten — und der Versuch dazu ist schon oft gemacht worden, zu-

---

1) Wenn in diesem Kapitel über das Ästhetische im engeren Sinne hinausgegangen wird, so geschieht es aus der Erwägung der Verflochtenheit des Ästhetischen mit dem Leben im Sinne Benedetto Croces: „La Critica d'arte, quando è veramente estetica, si amplia nell' atto stesso a critica della vita, non potendo giudicare, cioè assegnare il loro carattere alle opere dell' arte, senza insieme giudicare le opere della vita tutta" (*Breviario di Estetica* p. 102).

2) *Cervantes Reazionario*, Roma 1924.

3) *Gli stessi pregiudizi d'arte ... non ne impastoiarono il genio nel «Don Chisciotte», ossequente omaggio anch'esso, nell'intenzione prima, alle prescrizioni del Concilio di Trento.* A. a. O., p. 120.

4) Karl Vossler in „Deutsche Literaturzeitung" 1924, Nr. 31, Spalte 2151.

letzt von A. Castro [1]) — alle möglichen, zum Teil humorvollen Stellen seines Werkes, die Kirche, Dogma, Moral u. dgl. betreffen, als ablehnend kritische Auslassungen eines Skeptikers statt als weitherziges Lächeln eines kindlich Gläubigen gedeutet werden. Im letzteren Falle aber ginge durch das Werk des Cervantes ein Riß; es würde einen Cervantes mit zwei Weltanschauungen geben müssen, eine gänzlich unhaltbare Auffassung.

Gibt es nun ein Mittel, um aus diesem Dilemma herauszukommen, ein Mittel, auch den Quijote eindeutig als Spiegelbild des gegenreformatorischen Geistes zu erweisen? Mich dünkt, die Sprachwissenschaft der letzten Jahre hat uns ein solches an die Hand gegeben mit der von Leo Spitzer und Hans Sperber begründeten „Motiv- und Wortforschung", die eine wissenschaftlichere Arbeitsmethode zu sein scheint, als alle Heranziehung von scheinbaren Ideenparallelen bei nicht wesensverwandten Autoren. Diese Forschungsmethode erschließt den geistigen Habitus, das Lebensgefühl und die Weltanschauung eines Autors auf doppelte Weise: Sie verfolgt einerseits die Lieblingsideen eines Schriftstellers in dessen Werk, soweit sie in stetig wiederkehrenden deutlichen Gedankenformulierungen erscheinen (Motiv) und als Ergänzung dazu, soweit sie — für den Autor unbewußt — in sprachlichen Gebilden und Symbolen (Wort) stecken. Besonders die Ausbeute des „Wortes" in diesem Sinne hat sich als vorteilhaft erwiesen [2]), weil sich auch in Wortformen, Metaphern, Redensarten, Umschreibungen führende Ideen bei einem Autor zwangsläufig einschleichen. Unsere Frage wird also sein, ob sich gemäß dieser Methode im „Don Quijote" der Geist der Gegenreformation spiegelt in Motiv und Wort. Geist der Gegenreformation heißt dabei: Geist jenes asketisch-moralischen, apologetischen und streng-kirchlichen Katholizismus, wie er vor allem in den Ejercicios espirituales des hl. Ignatius von Loyola einerseits und in den Canones von Trient andererseits niedergelegt ist.

Als Spanien nach seinen letzten Reconquistakämpfen Gefahr lief, wie das übrige Europa in die Renaissancebehaglichkeit einzumünden, da hämmerte ihm Ignatius von Loyola, da hämmerten ihm die Mystiker von neuem das alte christliche Verhältnis von Seele und Leib ein. Die «Hermosura del alma» (Mystiker), die «cura animarum» (Trient) drängen hemmungslos nach dem Vordergrund. Als Ignatius nach

1) Castros „Heuchlertheorie" (*Pensamiento*, bes. p. 244 ff.) ist relativ gemäßigt, da er bei Cervantes lediglich einen „no conformismo" (p. 261) annimmt.

2) Vgl. die Spitzerschen Arbeiten über Henri Barbusse (Bonn 1920) u. Jules Romains (Archivum Romanicum 1924) Über die Bewährung der Methode vgl. Spitzer im Literaturblatt für Germ. u. Rom. Phil. 1926, Sp. 89—95.

Rom kommt, da erinnert er für Krankheitsfälle an die Verordnung Innocenz' III., daß man zuvörderst den geistlichen Arzt gebrauchen müsse und dann erst den leiblichen.[1]) Derselbe Geist spricht aus dem „Quijote": So sagt der Pfarrer zu Basilio: «*Atendiese a la salud del alma antes que a los gustos del cuerpo*» (II, 21). Don Quijote kennt genau die Rangordnung der hermosuras: «*Hay dos maneras de hermosura, una del alma, y otra del cuerpo*» (II, 58). Oder man stößt auf Formulierungen wie: «*Será de mucho provecho así para el alma como para el cuerpo*» (II, 35), «*podéis con las riquezas de la tierra granjear las del cielo*» (II, 42), «*estaba más obligado a su alma que a los respetos humanos*» (I, 28). Sancho sagt in seiner naiven, aber deshalb nicht weniger entschiedenen Weise: «*Más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo*» (II, 43).

Sicherung des Seelenheiles durch starke geistliche Führung, bedingungslose, radikale Hingabe an die Kirche, das ist die Quintessenz der reglas «para el sentido verdadero que en la Iglesia militante debemos tener».[2]) Dieser «sentido verdadero» beherrscht durchaus den Cervantinischen Roman. Priester sind die sympatischsten Gestalten, nämlich diejenigen, die sich uneigennützig dafür einsetzen, den Don Quijote durch weise Maßnahmen wieder zur Vernunft zu bringen: der Cura, der Baccalaureus Sansón Carrasco, der Canonicus aus Toledo, also geradezu des Ignatius «Iglesia hierárchica» en miniature. Bei der Erwähnung des Geistlichen, der dem Hirten Antonio (I, 12) seine Lieder dichtete, wird nicht verfehlt, ihm ein Lob zu erteilen: «*Debía de ser demasiadamente bueno el clérigo que obliga a sus feligreses a que digan bien dél.*»[3]) Als Don Quijote einen Geistlichen des nächtlichen Leichenzuges (I, 19) versehentlich verwundet hat, da fällt ihm sofort die Tridentinische Bestimmung der Exkommunikation für diejenigen ein, die sich an geistlichen Personen vergreifen, und er versichert den Sancho formell seiner kirchlichen Gesinnung: «*quedo descomulgado por haber puesto las manos ... en cosa sagrada juxta illud: si quis suadente diabolo etc. ..., yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy*» (I, 19). Dem Hauskaplan des Herzogspaares, der ihn so fürchterlich beschimpft, erklärt Don Quijote

---

1) L. v. Pastor, *Katholische Reformatoren,* Freiburg, 1924, p. 29.

2) *Exercitia spiritualia* p. 548 in der Ausgabe der *Monumenta Ignatiana* VIII, nach der ich auch im folgenden zitiere.

3) Das klingt wie Variation und Kommentar des Satzes: *(Praelati) ... quia non possunt omnibus complacere ..., frequenter odium multorum incurrunt, et insidias patiuntur. Constitutiones* (Innoc. III) *per Conc. Trid. innovatae* p. 369 der Ausgabe der *Canones et Decreta Concilii Tridentini,* Paris 1823 (Gauthier Frères), nach der ich stets zitiere.

unbeschadet seiner Entrüstung «*el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuestra merced profesa*» (II, 32). Die Männer der Inquisition nennt Don Quijote «*las despiertas centinelas de nuestra fe . . ., los señores inquisidores*» (II, 62), ähnlich wie sie Persiles II, 8 heißen: *los mastines veladores del católico rebaño.* Sanchos wichtigstes Regierungsprogramm lautet: «*sobre todo tener respeto a la religión y a la honra de los religiosos*» (II, 49). In der zehnten Regel über den «sentido verdadero» heißt es: «Debemos ser más promptos para abonar y alabar ... constituciones etc. ...; porque dado que algunas no sean ... tales ..., hablar contra ellas ... platicando delante del pueblo menudo, engendraría más murmuración y escándalo que provecho.» Cervantes ist von dieser Intransigenz nicht viel entfernt, wenn er den Don Quijote als sein hier unverkennbares Sprachrohr zur Frage der Entartung der Ermitaños bemerken läßt: «*No . . . dejan de ser todos buenos . . .; y cuando todo corra turbio, menos mal hace el hipócrita que se finge bueno, que el público pecador*» [1]) (II, 24).

«*No se ha de burlar el hombre con el alma*» (II, 74); denn es ist der «*hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra*» (II, 42). Klingt das nicht wie eine Aufforderung zur religiösen Willenserziehung durch die Gnadenmittel? Die Ama befolgt den ignatianischen Rat der Devotionsbeichte (Alabar el confesar con sacerdote ... en cada mes y mucho mejor de ocho en ocho días [2]), wenn sie ihrem Herrn sagt: *confiese a menudo* (II, 73). Und Don Diego de Miranda ist geradezu der Typ der gegenreformatorischen Frömmigkeit, der Frömmigkeit der buenas obras: «*Oigo misa cada día* [3]*), reparto de mis bienes con los pobres, sin hacer alarde de las buenas obras por no dar entrada en mi corazón a la hipocresía y vanagloria* [4])*...; soy devoto de nuestra Señora, y confío siempre en la misericordia infinita de Dios nuestro Señor*» (II, 16). Moderne Kritik steht solchem Bekenntnis wohl skeptisch gegenüber, R. Schevill z. B. nennt es «a trifle

---

1) Cortejón zitiert dazu aus den «Dos perros»: *La santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa.* Es erscheint mir durchaus verfehlt, wenn A. Castro (*Pensamiento* p. 240) gänzlich unsoziologisch diese Zitate zur Erhärtung des Cervantes als «gran disimulador» vermerkt, «que recubrió de ironía y habilidad opiniones e ideas contrarias a las usuales». Ich kann darin mit dem besten Willen auch keine «heróica hipocresía» im Stile der «hombres superiores del siglo XVII» (*Pensamiento* p. 241, Anm. 5) erblicken. Ein für allemal: Die These Cervantes, der Heuchler vernichtet Cervantes, den Dichter. Der Zusatz zur Ermitaño-Stelle (Castro p. 289) ist m. E. vom Gewissen diktiert.

2) *2a Regla* p. 550.

3) Vgl. Ignatius, *Exerc. Spirit: alabar el oír misa a menudo* p. 550.

4) Vgl. Ignatius, *Exerc. Spirit: en el ministerio de distribuir limosnas se deben guardar* . . . (4) *reglas.* p. 536.

sanctimonious».[1]) Aber Cervantes sah darin offenbar **sein** Frömmigkeitsideal; deshalb läßt er den Sancho dem Don Diego unmittelbar nach diesem Bekenntnis eine Verehrung bezeugen, wie sie einem Heiligen zukommt.

Die jesuitische Betonung der geistlichen Wertskala will eine deutliche Hervorhebung des vollkommeneren Standes gegenüber den unvollkommenen.[2]) Wer daher einen unvollkommenen Stand loben will, der muß seine Einschränkungen und Reserven machen. Daher sagt selbst Don Quijote, der begeisterte caballero andante: «*No quiero yo decir ni me pasa por pensamiento que es tan buen estado el de caballero andante como el de encerrado religioso*» (I, 13). Das Verhältnis des ehelosen Standes zum ehelichen insbesondere wurde schließlich als eine verpflichtende Auffassung vom Konzil von Trient festgesetzt: Si quis dixerit, statum conjugalem anteponendum esse statui virginatis, vel coelibatus et non esse melius ac beatius manere in virginitate aut coelibatu, quam jungi matrimonio, anathema sit (Sessio XXIV, Can. 10). An verstecktester Stelle spiegelt sich sozusagen auch dieser Canon im „Quijote": «*Bien se me alcanza y se me trasluce la ventaja que hace una dueña doncella a una dueña viuda*» (II, 37). Die Ehe selbst indes ist andererseits auch Cervantes die heilige Angelegenheit, die sie dem Konzil war, das mit vielen Mißbräuchen, vor allem der clandestinen Ehe, aufräumte. So spricht Cervantes von einer «*intención... tan justa y santa como la del matrimonio*» (I, 12), von einem «*ser hábil para llevar la carga del* matrimonio» (I, 12), von dem «*divino Sacramento del Matrimonio*»[3]) (I, 33), von einem «*santo y debido matrimonio*» (I, 46). Er nennt sie auch «*accidente inseparable que dura lo que dura la vida*» (II, 19) entsprechend dem Can. Trid[4]): Si quis dixerit ... dissolvi posse matrimonii vinculum, anathema sit. An den Beispielen der Dorotea und Lucinda zeigt Cervantes, daß mit clandestiner Ehe und Entführung die schlimmsten Erfahrungen gemacht werden ganz im Sinne des Tridentinischen Dekretes De reformatione Matrimonii.[5]) Cervantes sorgt auch für die Vorbedingungen dieser tridentinischen Straffung der Ehe. Bei ihm gibt es keine Liebeleien und Erotica.[6]) Selbst Verführungen gehen in der rationellsten

1) *Cervantes* (Newyork 1919) p. 274.

2) *Alabar mucho religiones, virginidad y continencia, y no tanto el matrimonio. Ex. Spir.* p. 550.

3) *Si quis dixerit, Matrimonium non esse ... unum ex septem ... Sacramentis ... anathema sit* Conc. Trid. Sess. 24, Can. 1.

4) Sess. 24, Can. 5.

5) Über den Einfluß dieses Dekretes Tametsi hat De Lollis p. 122 ff. ausführlich gehandelt.

6) Die wenigen Bemerkungen zu diesem Punkte mögen ergänzen, was De Lollis p. 51 ff. sagt. Castros 'Un caso de hiporesía' p. 243 verwechselt

Weise vor sich. Man denke an die Fälle der Dorotea (I, 28), der Camila (I, 34); bei der Entführung Leandras durch Vicente heißt es sogar: «*el soldado sin quitarle su honor, le robó, cuanto tenia*» (I, 51). Geküßt wird nur in den seltensten Fällen. Und beim Wiedersehen zwischen den Verlobten Don Gregorio und Ana Félix heißt es ausdrücklich: «*No se abrazaron unos a otros, porque donde hay mucho amor no suele haber demasiada desenvoltura*» (II, 55). Der Schlüssel dieser übermoralischen Psychologie ist die jesuitische Willenserziehung und das Streben nach einer radikalen «reformatio» der Sitten, Bestrebungen, deren begeistertster Anhänger von allen gegenreformatorischen Schriftstellern Cervantes war. Wie die geistlichen Behörden selbst ist er der geschworene Feind von «*desenvoltura y lascivo intento*» (I, 11), von «*poca verguenza y mucha desenvoltura*» (I, 34); verhaßt ist ihm der «*desvariado amor*» (I, 13) und die «*amorosa pestilencia*» (I, 10).[1])

Auch hinsichtlich des Duells steht Cervantes auf dem Standpunkt des Konzils «detestabilis duellorum usus, fabricante diabolo introductus».[2]) Er läßt den Herzog (II, 56) auf die Stelle des Canons anspie'en: «qui locum ad monomachium in terris suis inter Christianos concesserint, eo ipso sint excommunicati», wenn er sagt: «(Don Quijote) *se contentase con que le daba campo franco en su tierra, puesto que iba contra el decreto del santo concilio que prohibe los tales desafios*» (II, 56). Und II, 32 heißt es: «*Según las leyes del maldito duelo.*»

Was die Fragen der Bücher und der Zensur betrifft, so schweben über dem „Quijote" durchaus die Regulae decem de libris prohabitis. «Il piccolo incendio di famiglia, sagt de Lollis[3]), che praticano ... la governante, la nipote dell'eroe, 'il curato e il barbiere, non è che un auto da fè casalinga modellato su quelli che il Concilio di Trento aveva tassativamente prescritti.» Der sprachliche Ausdruck unterstreicht an dieser (I, 6) und anderen Stellen des „Quijote" Cervantes' innere Übereinstimmung mit Trient besonders deutlich. Die beanstandeten Bücher heißen «*descomulgados libros* ... (que) *merecen ser abrasados como si fuesen de herejes*» (I, 5), d. h. ins Tridentinische zurückübersetzt, die «libri qui res lascivas seu obscoenas ... narrant»

Gewissensbedenken mit «calculada moralidad», im Sinne der Heuchelei, wie stets.

1) Maritornesabenteuer I, 16 u. ä. dient moralischen Zwecken (Satire auf die Liebesszenen der Ritterromane) und ist jenseits aller Sinnlichkeit abstoßend gehalten. Daher hat Déjob in seinem Buch *L'influence du Concile de Trente* Paris 1884 unrecht, wenn er die Szene Cervantes ankreidet.

2) Sessio 25, Can. 19

3) *Cervantes Reazionario* p. 45.

(Regula VII) sollen behandelt werden wie die «Haeresiarcharum libri» (Regula II). Der Barbier erhält vom Pfarrer sozusagen eine interimistische «facultas retinendi libros prohibitos»: «*en tanto, tenedlos vos, compadre, en vuestra casa, mas no los dejéis leer a ninguno*» (I, 6). Die Schäferromane ohne Lascivitäten sind «*libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero*» (I, 6). Auch die Emendationsregel VIII [1]) hat ihren Reflex; denn von dem *Tesoro de varias poesías* des Bartolomé López de Enciso wird gesagt: «*se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene*» (I, 6). Unbeschadet seines ästhetischen Geschmackes, den Don Diego (II, 16) ausspricht: «*Hojeo más los (libros) que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje, y admiren y suspendan con la invención*», ist Cervantes dem seelsorgerlichen Standpunkt der Erbauungsliteratur um jeden Preis nicht abgeneigt. Deshalb äußert sich Don Quijote in der Druckerei zu Barcelona, als er das Buch: *La Luz del alma* von Fray Felipe de Meneses sieht, folgendermaßen: «*Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores... y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados*» (II, 62).

Das Überwachen der Literatur zum Schutz der Sitten erscheint Cervantes (wie dem Konzil!) als wichtige Aufgabe. Deshalb kommen ihm Gedanken wie «*desterrar los poetas ... a lo menos los lascivos*» (II, 38) oder «*gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos*» (II, 51). Endlich verrät uns der Dichter selbst durch den berufenen Mund des Sansón Carrasco, warum der ganze „Don Quijote" das ideale Unterhaltungsbuch der guten Gesellschaft des katholischen Spanien der Gegenreformation ist: «*la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesta, ni un pensamiento menos que católico*» (II, 3).

Weitere Reflexe der Gegenreformation ergeben sich aus gewissen häufig vorkommenden W o r t e n, die zwar in ganz neutralem Zusammenhang erscheinen, aber unzweideutig Ausdruck des in Frage stehenden Geistes sind.

Católico

hat einen viel gefühlsgeladeneren Sinn, jetzt, wo es mit einem Seitenblick auf die heterodoxos gebraucht wird, als zur Zeit, wo es nahezu gleichbedeutend mit cristiano nur gegen Mohammedaner und Juden

1) Sie lautet: *Libri quorum principale argumentum bonum est, in quibus tamen obiter aliqua inserta sunt, quae ad haeresim seu impietatem ... spectant ... e x p u r g a t i concedi possint.*

eine Front zu bilden brauchte. So taucht es auch im „Quijote" fortwährend auf:

Respeto y adoro como católico I, 19;
tan agorero como católico cristiano II, 22;
los dos católicos amantes II, 26;
buenos y católicos cristianos II, 48;
Soy católico cristiano II, 48; *son católicos cristianos* II, 54;
Juro como católica cristiana II, 53;
Era cristiana ... de las verdaderas y católicas II, 63.

Ja, schließlich macht das Wort im Ambiente oder gar in den Händen des Cervantes den Bedeutungswandel zu „echt (wie der wahre Glaube), rein, unversehrt, sauber, ausgezeichnet" durch und wird so von Cervantes gerne wortspielartig verwandt:

sauber: *estas visiones que por aquí andan, ... no son del todo catolicas! Católicas, mi padre, respondió Don Quijote, cómo han de ser católicas, si son todos demonios* I, 47.

unversehrt: *(Sancho) viéndose bueno, entero y católico de salud* II, 55

und: *Quedó ... aporreado el rucio y no muy católico Rocinante* II, 58;

gut, ausgezeichnet[1]): *¡O hideputa bellaco, y cómo es católico (el vino)!* II, 13.

Hereje, secta,

Worte, die den Gegensatz zu católico repräsentieren, fehlen nicht:

Como si fuesen de herejes ist der schlimmste Tadel der Ritterbücher I, 5;
mis libros son herejes I, 32;
ven acá, hereje schimpft Don Quijote den Sancho II, 9;
dogmatizador (!) *de una seta tan mala* heißt der Amadísroman I, 6;
No se les puede dar a entender el error (!) *de su seta* I, 33;
(libros) como inventores de nuevas sectas I, 49.

Conciencia.

«La primera anotación es, que por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la conciencia.» Mit einer bis dahin gänzlich ungewohnten Entschiedenheit stellt dieser lapidare Anfang der Exercitia Spiritualia an den Beginn des Weges zur Vollkommenheit das Gewissen und seine Erforschung. Allen Meditationen voraus bringt Ignatius genaue Gewissenserforschungen, ein

1) Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana* verzeichnet nur: *no estar católico por no estar sano o constante.* Cervantes hat also mehr und andere Bedeutungen als Cov. bucht.

examen particular und ein examen general, die mit unheimlicher Häufigkeit und an der Hand graphischer Übersichten vorgenommen werden sollen. Es wird ein Kult der conciencia empfohlen, der mit dem wesensverwandt ist, was man heute Psychoanalyse nennt. Kein Wunder, daß die conciencia zu einem Tyrannen der gegenreformatorischen Gesellschaft werden mußte. Der „Don Quijote" spiegelt diese Verhältnisse durchaus wieder. Nicht weniger als 26 mal[1]) erscheint das Wort conciencia und dabei in typisch theologischer Phraseologie wie *cargar, formar la conciencia, cargo, peligro de conciencia* etc. etc.

No encarguemos nuestras conciencias	I, 4
Juramentos ... son muy en perjuicio de la conciencia	I, 10
Pueda jurar sin cargo de conciencia	I, 25
Lo que me dicta mi conciencia	I, 29
Algún hombre sin alma y sin conciencia	– I, 29
Gente tan desalmada y tan sin conciencia	I, 32
Con notable peligro de su conciencia	I, 38
Haga conciencia del mal tratamiento que a mi señor le hace	I, 47
Para descargo de mi conciencia le quiero decir	I, 48
Me basta para la seguridad de mi conciencia, que la formaría muy grande si yo pensare	I, 49
Su merced aseguraría su conciencia, porque no se puede salvar quién tiene lo ajeno	II, 26
Por lo que toca al descargo de mi concienca	II, 29
(Sancho) entró en el castillo ... remordiéndole la conciencia	II, 31
El ... redundase en pro de mi conciencia	II, 32
Esas casas ... no hacen con mi concienca	II, 34
En Dios y en mi conciencia	II, 45
Por Dios y en mi conciencia	II, 47
Todo aquello que me dictaba la conciencia	II, 49
Pareciéndole ser cargo de conciencia	II, 51
Llegué a Alemania ..., sus habitadores no miran en muchas delicadezas, ... en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia[2])	II, 54

1) Cejador in seinem *Diccionario de la Lengua de Cervantes* gibt nur zehn Beispiele.

2) Zu dieser umstrittenen Stelle, die vielen so erscheint, als ob Cervantes eine Lanze für die Gewissensfreiheit bräche, möchte ich bemerken, daß gerade in dem Zusammenhang «*no miran en muchas delicadezas*», das Cervantinische «*libertad de conciencia*» eine halb ironische, halb pejorative Verwendung des Reformationsausdrucks zu sein scheint, dies um so mehr, als Cervantes selbst nach der vorliegenden Studie durchaus «*mira en muchas delicadezas*», ja sogar eine enorme *delicadeza de conciencia* besitzt.

Ven tú con segura conciencia II, 55
Soy temeroso de mi conciencia y pondríale en gran cargo, si . . . II, 56
Instigado de vuestra temerosa conciencia II, 56
Podré decir con segura conciencia II, 57
Esperar mejoría de la enfermedad de su conciencia II, 60
En verdad y en mi conciencia II, 62

Mit derselben Folgerichtigkeit wie bei Ignatius kommt die Hypertrophie der conciencia auch bei Cervantes zum

Escrúpulo.

Sechs Regeln hat Ignatius von Loyola am Ende seiner Exercitia aufgestellt «para sentir y entender escrúpulos».[1] Er hat das Wesen des Skrupels definiert und interpretiert und sich als Anhänger des Satzes Gregors des Großen erklärt: Bonarum mentium est ibi culpam cognoscere, ubi culpa nulla est. Die Breitenwirkung des Jesuitismus konnte nicht umhin, auch die Gesellschaft der Gegenreformation skrupulös zu machen. Der „Don Quijote" bestätigt auch dieses Faktum. Wenn man nämlich an die relative Seltenheit des normalen Vorkommens der Begriffe escrúpulo und escrupuloso denkt, ist es geradezu erstaunlich, sie 17mal in unserem Roman zu finden:

Con todo eso me queda un escrúpulo I, 13
Así puedo yo sin escrúpulo de conciencia hacer conde a Sancho I, 50
No quisiera quedar con un escrúpulo que me roe y escarba la conciencia II, 1
Puede decir su escrúpulo II, 1
Verdaderamente y sin escrúpulo II, 23
Me ha de quedar un no sé qué de escrúpulo II, 25
Ese escrúpulo viene con parto derecho II, 23
No puedo dejar de formar un escrúpulo II, 32
El escrúpulo es que II, 32
No hay de qué tener escrúpulo II, 35
Dios me saque del escrúpulo que me queda II, 44
Con algún escrúpulo se persuadía II, 71
Dazu: *traidor escrupuloso* I, 21
Esos escrupulosos pensamientos I, 34
No es de gusto andar con la conciencia escrupulosa II, 1
Es mi señor Don Quijote tan . . . escrupuloso cristiano II, 26

1) *Monumenta Ignatiana* VIII p. 542.

Mit anderen Begriffen, die allerlei Bedeutungen haben, und nicht allein der jesuitisch-moraltheologischen Sphäre angehören, muß man behutsamer umgehen. Immerhin drängen sich zwei Wörter auf, soweit ihre Bedeutungsinhalte in der Richtung der berühmten «casus conscientiae» liegen. Es sind die Worte für „sündhaften Anlaß"

Ocasión und caso.

Sie zeigen die moraltheologische Bedeutung in folgenden Beispielen:

No den (los libros) ocasión a quien los leyere I, 5
(Maritornes) era la ocasión de toda aquella armonía (Streit in der Nacht) I, 16
Tomó ocasión el vulgo ignorante y mal intencionado de decir I, 25
La ocasión que el ignorante marido le había puesto en las manos I, 33
¿Quién sabe, si esta soledad, esta ocasión, y este silencio despertará mis deseos? II, 48
Aún se lo pondremos en caso de conciencia I, 26
Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible I, 35
En casos semejantes (Versuchung des Don Quijote durch die Dueña Rodríguez) *mejor es huir* II, 48

Gewisse stilistische Prägungen sind ohne die Gegenreformation in unserem Romane unverständlich. Manche Formungen und Umschreibungen sehen so aus, als ob sie ostentativ eine Glaubensüberzeugung dogmatisch zur Schau stellen wollten, kurz, sie sehen scholastisch aus. Warum? Die elfte Regel «para el sentido verdadero» der Exercitia[1]) empfiehlt die «doctrina . . . escolástica . . . porque . . . es más proprio de los escolásticos . . . el definir o declarar para nuestros tiempos de las cosas necesarias a la salud eterna y para más impugnar y declarar todos errores y todas falacias».

Solche geradezu dogmatischen Formulierungen, die gewissermaßen bestätigen, was Cervantes II, 63 die Ana Félix sagen läßt: *Mamé la fe católica en la leche,* sind:

etwas glauben müssen = *se ha de creer sin poner duda en ello* I, 46
fest glauben = *siempre creo firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la Santa Iglesia católica romana* II, 8
Christus = *Jesucristo, Dios y hombre verdadero, que nunca mintió ni pudo ni puede mentir* II, 27

---

1) p. 554.

Rache ist sündhaft = *El tomar venganza ... va derechamente contra la santa ley que profesamos, en la cual se nos manda que hagamos bien a nuestros enemigos* II, 27

Die Ehe ist unauflöslich = *Conforme a la Santa ley que profesamos ... viviendo yo tu no puedes tomar esposo* II, 21

Wie dogmatische Kautelen[1]) nehmen sich Korrekturen, Einschränkungen und Erklärungen aus, wie die folgenden:

El cielo, o Dios, por mejor decir ... es nuestro médico II, 60
Nací debajo de la influencia del planeta Marte, así que casi[2]) *me es forzoso seguir su camino* II, 6
Los hados, si los hubiera, me dedican para ella (Dulcinea) II, 70
Las cosas (no) vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos II, 66
Die hl. Schrift heißt *la santa Escritura que no puede faltar un átomo en la verdad* II, 1
Auf Gott vertrauen = *espero en Dios y en su bendita madre* I, 49
Das Madonnenbild = *la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla* I, 52
Modus der Bilderverehrung = *las adorase como si verdaderamente fueran cada una de ellas la misma Lela Marien*[3]) I, 41
Der Franziskanerorden = *la orden del bienaventurado San Francisco* II, 58
Die Heiden = *los que no tienen lumbre de la verdadera fe* I, 23
Die Theologie = *la reina de todas (las ciencias)* II, 16
Die alten Philosophen = *las antiguos filósofos que carecieron del verdadero conocimiento de Dios* II, 16
oder = *muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural (lo han entendido)* II, 53

1) A. Castro sieht in solchen Kautelen teils Satire teils schlaue äußere Sicherung. Diese Deutung erscheint mir im Gesamtzusammenhang der Dinge ganz unmöglich.

2) Dieses kleine Wörtchen schützt gegen den Vorwurf der Leugnung des freien Willens. Man erinnere sich, daß dem orthodoxen Cervantes sogar die Stelle II, 36 als theologischer Irrtum 1617 gestrichen wurde: *Las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente, no tienen mérito ni valen nada.*

3) *Honos, qui eis (imaginibus) exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant.* Conc. Trid. Sess. 25. *Decretum de invocatione etc.*

Caesar = *Julio César . . . como gentil y ajeno del conocimiento del verdadero Dios* II, 24

Reformation und Gegenreformation ringen um die Bibel, sie ringen um ihren Wert als Glaubensquelle, sie ringen um Freiheit oder Norm ihrer Interpretation. Während in protestantischen Landen die Volksbibel sich schon in den Händen aller befindet, präpariert das Tridentiner Konzil mit seinem Decretum de editione et usu sacrorum librorum[1]) die ad normam korrigierte Vulgataausgabe von 1592 und 1593, die sich vornehmlich in den Händen der Geistlichen befindet, welch letztere aber die Verpflichtung haben, mit besonderer Rücksicht auf die Reformation intensiver als bisher den Laien das Evangelium zu erklären.[2]) Auch in reformierter und katholischer Profanliteratur tritt nun mit apologetischer Absicht an die Stelle des humanistischen Zitates der Renaissance die zitierte Bibelstelle. Trotz seines Spottes über jegliches Zitat im Prólogo zum I. Teil des „Quijote" kann sich Cervantes dem von allen Prosaschriften der Zeit gepflogenen Brauch nicht entziehen. Allein, er zitiert nicht, wie man es im reformierten Lager tut, wo jeder seine Bibel halb auswendig kann, entlegenste Stellen genau nach dem Wortlaut der Quelle, sondern er bringt die immer wieder sei es in der Kirche gehörten, sei es in Erbauungsbüchern gefundenen bekannten Zitate, oder er macht Anspielungen, Variationen, Glossen, Analogien zu weniger bekannten Stellen, etwas Typisches für den, der nach dem bloßen Hören oder nach indirekten Quellen zu zitieren sucht. So ist die Häufigkeit wie die Art der Verwendung der Schriftstellen im „Don Quijote" als Reflex der Gegenreformation anzusehen.

In diesem Sinne bringt Cervantes zweimal die Stelle. Jo. 10, 38: operibus credite, und zweimal setzt er die unrichtige Ergänzung hinzu: «*et non verbis*» (II, 25; II, 50). Luc. 18, 14: Qui se humiliat, exaltabitur heißt bei Cervantes: *A quién se humilla Dios le ensalza* (I, 11). Alle ihm erinnerlichen biblischen Friedenszitate rafft Don Quijote bei seiner Rede über Waffen und Wissenschaft (I, 37) zusammen: *Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.* Aber es ist nicht anzunehmen, daß damit Luc. 2, 14 zitiert wird; es ist vielmehr die Reminiszenz des dem Autor aus der Messe bekannten „Gloria". Don Quijote zitiert weiter: «*Paz sea en esta casa*», allein nicht als bewußte Reminiszenz des Autors von Math. 10, 12: Pax huic domui, sondern als den in der Cervanteszeit noch üblichen christlichen Gruß. Zwei ganz verschiedene Stellen erscheinen kombiniert: *Mi paz os doy, mi paz os dejo* (Jo. 14, 27), *paz sea con vosotros*

1) Sessio 4.
2) Vgl. das Dekret *De instituenda lectione sacrae Scripturae* Sessio 5.

(Jo. 20, 19; Marc. 16, 14; Luc. 24, 36; I. Kor. 15, 5). Dabei ist das erste Johanneszitat umgedreht: «*Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis.*» Wieder erinnert sich Cervantes nicht an die beiden Stellen, sondern an Gebetsteile der Messe[1]) (Kommunion und Pax vobiscum).

Daß Cervantes die Bibel nicht kennt, sondern daß er mit seinen Zitaten entweder liturgische oder homiletische Reminiszenzen (Hörerinnerungen) bringt, dafür sind weitere Beispiele Beweis:

Cervantes.	Bibel.[2])
De la abundancia del corazón habla la lengua (II, 12).	Ex abundantia enim cordis os loquitur. Math. 12, 34, Luc. 6, 45.
Si el ciego guía al ciego, ambos van a peligro de caer en el hoyo (II, 13).	Caecus autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadunt. Math. 15, 14.
A los dos que Dios junta no podrá separar el hombre (II, 22).	Quos deus conjunxit, homo non separet. Math. 19, 6.
Hace salir su sol sobre los buenos y malos, y llueve sobre los injustos y justos (I, 18).	Solem suum oriri facit super bonos et malos, et pluit super justos et injustos. Math. 5, 45.
El cielo padece fuerza (II, 58).	Regnum caelorum vim patitur. Math. 11, 12.

Meist ist das Zitat nur entfernte Anspielung:

Cervantes.	Bibel.
El agradecimiento que sólo consiste en el deseo es cosa muerta como es muerta la fe sin obras[3]) (I, 50).	Sicut enim corpus sine spiritu mortuum est, ita et fides sine operibus mortua est. Jac. II, 26.
Ni menguar por no llamado ni crecer por escogido (I, 10) und *Aquella grande aventura para que había sido llamado y escogido* (I, 46).	Multi sunt vocati, pauci vero electi. Math. 20, 16.
Tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpos (I, 47) und	Palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet. Luc. 24, 39.

1) Wie lebendig Messereminiszenzen in Spanien sind, zeigt auch der im Don Quijote II, 47 vorkommende Ausdruck: «*ándese la paz en el coro*» *(de la ceremonia de dar la paz a los Capitulares en el coro durante la misa, Cejador).*

2) Eine wirklich wörtliche Übersetzung bietet die Santa Biblia des Cipriano de Valera aus dem Jahre 1602.

3) Auch inhaltlich wichtig für die Gegenreformation. In der *Galatea* sagt C.: *Es fe muerta la que con obras no se manifiesta* (Hinweis von R. Marín in seinem Kommentar).

El arzobispo le viese y tocase con la mano la verdad de aquel negocio(II, 1).	
Aunque yo lo veré con los ojos y lo tocaré con las manos, y así lo creeré yo como creer que es ahora de día (II, 11). *Quiero tocar y palpar a vuestra merced por ver si es embajador fantástico, o hombre de carne y hueso* (II, 50). *Verán con los ojos lo que no creen por los oídos* (II, 50).	und Nisi videro ... et mittam manum meam in latus ejus, non credam. Jo. 20, 25.
La importancia está en que sin verla lo habéis de creer (I, 4).	Beati, qui non viderunt et crediderunt. Jo. 20, 29.
¿Si en seco hago esto, qué hiciera en mojado? (I, 25) und als Imitation dieses Stils: *¿Si el criado es tan discreto, cuál debe ser el amo?* (II, 66).	Si in viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet? Luc. 23, 31.
No saben lo que dicen (I, 37). *Mire, señor, lo que hace, que por esta vez se puede decir, que no es lo que sabe* (I, 52).	Non enim sciunt, quid faciunt. Luc. 23, 34.
Hagamos bien a muestros enemigos, y ... amemos a los que nos aborrecen (II, 27).	Diligite inimicos vestros, benefacite his, qui oderunt vos. Math. 5, 44. Luc. 6, 27.

In einer Zeit, in der die Predigt stark durch das Alte Testament befruchtet wurde — man braucht nur an das Vorbild Job für die Asketen, an die Auswertung des Hohen Liedes durch die Mystiker, an die Paraphrasen der Psalmen durch die Dichter zu denken[1]) — ist es kein Wunder, daß Cervantes auch Stellen des Alten Testamentes bringt, allerdings entsprechend dem selteneren Hören, dem schwächeren Eindruck, noch ungenauer, noch unbestimmter als die des Neuen.

Als Don Quijote den Streit Basilios und Camachos um Quiteria entscheiden will, sagt er: «*Camacho es rico y podrá comprar su gusto cuando, donde y como quisiere. Basilio no tiene más desta oveja y no se la ha de quitar alguno*» (II, 21). Rodríguez Marín sieht darin

1) *Giobbe, Salomone e l'Ecclesiaste tuonano ... con frequenza. Si commenta il gran libro; si ripetono i salmi più gravi ...* A. Farinelli, *La Vita è un sogno.* Torino 1916 I, p. 197 Kap.: *Mistici, poeti, teologi e sognatori della Spagna. ...*

mit Recht eine Reminiszenz an Lib. Reg. II, 12: Duo viri erant in civitate una, unus dives et alter pauper. Dives habebat oves et boves plurimos valde. Pauper autem nihil habebat omnino, praeter ovem unam parvulam, quam emerat et nutrierat ... (Dives) tulit ovem viri pauperis. Auf den letzten Teil der Stelle findet sich auch eine Anspielung I, 27: *¡Quién pudiera imaginar que Don Fernando ... se había de enconar* (das Gewissen vergiften!) *en tomarme a mí una sola oveja que aún no poseía!* (So sagt Cardenio über den Raub seiner Braut Luscinda durch Fernando.) Ähnliche Reminiszenzen:

La (mujer) que está ... firme bien merece llamarse corona de su marido (II, 22).	Mulier diligens corona est viro suo. Prov. Sal. 14, 4.
Todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo (II, 22).	Homo ... quasi flos egreditur et conteritur, et fugit velut umbra. Job. 14, 1—2.
(El cielo) el cual del estiércol sabe levantar los pobres, y de los tontos hacer discretos (II, 51).	(Dominus) suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem. Psal. 112, 7.
No acabo de entender ... cómo siendo el principio de la sabiduría el temor de Dios, tú (zu Sancho) *... sabes tanto* (II, 20).	Timor Domini principium sapientiae. Sapientiam atque doctrinam stulti despiciunt. Prov. I, 7.
No la (Quiteria) comparéis a una palma (II, 21).	Statura tua assimilata est palmae. Cant. 7, 7.

Schwer ist die Grenze zwischen bewußter und unbewußter Erinnerung an gehörte Bibelstellen zu ziehen. Als unbewußte können wohl die folgenden angesprochen werden, um so mehr als sie bisweilen kühn[1]) erscheinen:

Seas una misma cosa conmigo que soy tu amo (Don Quijote zu Sancho) (I, 11).	Erunt duo in carne una, itaque jam non sunt duo, sed una caro. Math. 19, 5—6.
Ella pelea en mí, y vence en mí y yo vivo y respiro en ella (I, 30).	Vivo autem, jam non ego: vivit vero in me Christus. Gal. 2, 20 und In ipso enim vivimus et movemur et sumus. Act. 17, 28.
Las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos (II, 12).	Dimitte illam (ficulneam) ..., usque dum fodiam circa illam, et mittam stercora et si quidem fecerit fructum. Luc. 13, 8—9.

1) Besonders das zweite Beispiel: *Ella pelea en mí* .... Wieder wäre bewußte Satire im Gesamtbild undenkbar.

Dios está en el cielo, que juzga los corazones (II, 23).	Deus autem novit corda. Luc. 16, 15.
Las avecitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero (II, 33).	Respicite volatilia caeli ... Pater vester caelestis pascit illa. Math. 6, 26.
Si has de vestir seis pajes, viste tres y otros tres probres, y así tendrás pajes para el cielo y para el suelo (II, 43).	Facite vobis amicos de mammona iniquitatis, ut ... recipiant vos in aeterna tabernacula. Luc. 16, 9 nebst den Eindrücken, die vorausgehen: Quantum debes? — Centum cados olei — Scribe: quinquaginta. Dazu: Vende, quae habes, et da pauberibus, et habebis thesaurum in caelo. Math. 19, 21.
Bendito sea Dios, que tal me ha dejado ver con mis propios ojos (II, 58).	(Simeon) ... benedixit Deum ... »quia viderunt oculi mei salutare tuum«. Luc. 2, 30.

Dazu treten ausgesprochene Anspielungen auf biblische Tatsachen wie:

Hemos de volver a las ollas de Egipto (I, 22).

Salí de la ciudad, sin osar como otro Lot volver el rostro a miralla (I, 27).

Yo te sacaré de las manos de los Caldeos (I, 10).

Le había de hallar aunque se escondiese en el vientre de la ballena (I, 31).

Fué como si viera una estrella que a los portales ... de su redención le encaminaba (I, 2). Cejador bemerkt zu der Stelle: alusión a la (estrella) que vieron los Reyes Magos.

¿Tienes algún ángel que te saque y que te quite los grillos? (II, 49). (Anspielung auf die Befreiung Petri aus dem Gefängnis durch den Engel.)

Endlich fließen dem Cervantes Ausdrücke, Wendungen und Tiraden in die Feder, die, ohne daß sie sich auf bestimmte biblische Stellen beziehen, den prophetischen (a) und erzählenden (b) Bibelstil verraten:

a) *Pero Dios mirará por su pueblo y deparará alguno* II, 1.
O hombre de poca fe, ... apéate y desunce II, 17.

b) *Tenía el ventero por mujer a una no de la condición que suelen tener las de semejante trato, porque naturalmente era caritativa, y se dolía de las calamidades de sus prójimos* I, 16.

Stärker noch als in den anderen katholischen Ländern durchdringt das Religiöse im Spanien der Gegenreformation wie den Alltag überhaupt, so die profane Literatur. Aber es fehlen dort auch andererseits durchaus die Symptome des Zwangs, der Konnivenz, der Heuchelei, die man in Italien und Frankreich beobachten kann, wo sich eine stark vom Renaissancegeist durchsetzte Gesellschaft schwer auf das «Omnia ad maiorem Dei gloriam» des kirchlichen Willens umstellen kann. Der Spanier der Barockzeit ist noch so glaubensfest wie er im Mittelalter war und so wenig die Teufelsfratzen der gotischen Kathedralen dem Nimbus ihrer Heiligen den geringsten Abbruch tun konnten, so wenig kann dem Spanier Scherz und Parodie des Religiösen, soweit es sich in menschliche und allzu menschliche Formen kleidet, seine innere Glaubensglut gefährden. «Exact à s'acquitter des pratiques de la dévotion», sagt Déjob[1]), «prêt à mourir pour sa foi, l'Espagnol du temps de la contre-réformation, n'entendit sacrifier à l'opinion des catholiques de France ou d'Italie ... ses accés de pétulante gaieté.» Kein Werk der spanischen Barockliteratur ist stärkerer Beweis für die Déjobsche These als der „Don Quijote".

Ausdruck des religiösen Humors.

Scherzwirkungen mit denselben religiösen Redensarten, die er so oft apologetisch bringt, begeistern den Dichter, wie sie seine Zeit begeisterten.[2]) Er erzählt den Witz wieder von dem Poeten: «*el cual... preguntándole uno qué quería decir Deum de Deo, respondió: dé donde diere*» (II, 71). Den dogmatischen Satz: In inferno nulla est redemptio muß Sancho verunstalten: «*Quién ha infierno, ... nulla es retentio, según he oido decir*» (I, 25). Aus der in die Unterschicht gedrungenen Formel «reducir al gremio de la Iglesia» u. dgl. holt Cervantes die komischen Elemente heraus, die die Redensart bei banaler Verwendung zeigt. «*Debe vuestra merced ... reducille (a Sancho) al gremio de su gracia, sicut erat in principio*» sagt Fernando zu Don Quijote (I, 46). «*Desde el emprincipio me caló*» sagt Sancho (II, 7). «*Parece que te vuelves al sicut erat*» (II, 71). Mit der For-

1) *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris 1884 p. 310.

2) Und, kann man hinzufügen, wie sie sein Volk, wie sie den typischen Spanier aller Zeiten begeisterten. Das bezeugen aufs beste Redensarten in der Sprache wie: *Adelante con la cruz!* = vorwärts! *No entiende de la misa la media* = er ist ein Dummkopf. *Otra misa sale* = das kommt ja immer besser. *Comulgar a uno con ruedas de molino* = jem. zum Besten haben. *Poner la (sc. cuestión) de Dios es Cristo* = sich herumstreiten. Vgl. hierzu F. Brinckmann, *Die Metaphern*, Bonn 1878, Bd. I, p. 128 ff.: „Wie spricht sich der Volksgeist in den Metaphern der Sprache aus?", bes. p. 142—148.

mel des Exorzismus: «*Fugite, partes adversae*» will sich der Hidalgo der flirtenden Damen beim Ball in Barcelona erwehren (II, 62). Die Galeerensträflinge benennt der Autor mit dem Ausdruck des Psalms 42 (Staffelgebet): «*esta gente non sancta*» (I, 42). Die Komik jener wilden Szene, in der man dem Barbier sein Becken streitig macht, wird durch kirchliche Redensarten erhöht. Eingeleitet wird sie mit dem Ausdruck: *El demonio que no duerme*[1]*, ordenó que ... entró ... el barbero* (I, 44), beschlossen mit dem Satz: «*(El cura) ... le dió por la bacía ochos reales y el barbero le hizo una cédula del recibo, y de no llamarse a engaño, por entonces ni por siempre jamás amen*»[2]) (I, 46). Ähnlich: «*Quede memoria dél* (nämlich vom «*castigo*», mit dem ein Narr droht) *por todos los siglos de los siglos, amen*»[2]) (II, 1).

Den mohammedanischen Autor Cide Hamete Benengeli läßt Cervantes schwören: «*Juro como católico cristiano*» (II, 27) und schließt eine lange Erklärung an, wie dieser Schwur im Munde eines Ungläubigen aufzufassen sei.[3]) Der angebliche Teufel beim Zauberspuk, gleichsam auch in den ignatianischen Gewissenskult eingespannt, ruft aus: «*En Dios y en mi conciencia*» (II, 34). Dazu macht Sancho die Bemerkung: «*Este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo no jurara en Dios y en mi conciencia: ahora yo tengo para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente.*» Die starke Komik, die sich aus dem scheinheiligen Nachsprechen des neu betonten Verhältnisses von Seele und Leib, Himmlischem und Irdischem ergab, hatte zu dem Zeitwitz von dem klugen und schlagfertigen Eunuchen[4]) geführt, der, als man ihn wegen seiner mangelnden Manneszierde tadelte, geantwortet haben soll: «*No se ha de procurar tanto el ornamento del cuerpo como el del alma.*» Dem Sancho legt Cervantes in noch komischerer Variation den gleichen Witz in den Mund: «*La barba ... me hace muy poco al caso: barbada y con bigotes tenga yo mi alma cuando desta vida vaya, que es lo que importa, que de las barbas de acá poco o nada me curo*»

---

1) Ähnlich I, 15: *Ordenó pues la suerte y el diablo que no todas veces duerme.*

2) *Per omnia saecula saeculorum. Amen.* Man vergleiche auch die Ausdrücke der spanischen Sprache: «Un sacristán de amen» = „ein kritikloser Nachbeter" und «un voto de amen» eine urteilslose Stimme (nach dem mechanischen „Amen" des Wechselgebetes.)

3) Zu dieser Art komischer Schwüre vergleiche man auch den Schwur Loaysas im «*Celoso Extremeño*»: *Determino de jurar como católico y buen varón, y así juro por la intemerata eficacia, donde más santa y largamente se contiene y por las entradas y salidas del santo Libano monte* etc. etc.

4) Hinweis von Rodríguez Marín in seinem Kommentar.

(II, 38). Die echte Cervantinische Frömmigkeit lächelt unbedenklich über die an Aberglauben grenzende Volksdevotion, die Heiligtümer mit der Gottheit und den Heiligen identifiziert. Daher Sanchos Segenswunsch: «*Dios te guie y la peña de Francia junto con la trinidad de Gaeta, flor, nata, y espuma de los caballeros andantes*» (II, 22). Überspannungen einer ängstlichen, schwächlichen Religiosität entgehen nicht dem Spott unseres Autors. So lächelt er über diejenigen, die sich aus allzu großer Ängstlichkeit Kompositionsbullen ad cautelam aus Rom verschaffen, um, wenn sie sich unbewußt einer kirchlichen Verfehlung schuldig machen, gedeckt zu sein. Der Hauptfall für diese Bullen war der Verkehr mit ipso jure Exkommunizierten, von denen man es nicht wußte. Diese Verhältnisse spiegeln sich I, 19 wider: Sancho beschuldigt den Don Quijote des Eidbruchs, und dieser antwortet: «*modos hay de composición en la órden de la caballería para todo.*» Sancho nimmt übrigens davon keine Notiz und pocht auf seine Unschuld. Da gibt ihm sein Herr den Dämpfer: «*De participantes*[1] *no estás muy seguro*» (I, 19).

Rein äußerlich religiöses Zeremoniell weiß Cervantes sauber vom eigentlich Religiösen zu trennen. Deshalb trägt er kein Bedenken, die Vertauschung des Sattelzeuges von Sanchos Grauchen gegen das des erbeuteten Barbieresels mit der (von ihm offenbar in Rom gesehenen) feierlichen Vertauschung der pelzgefütterten Schultermäntelchen (Wintergarnitur), mit den rotseidengefütterten (Sommergarnitur) bei den Prälaten der Kurie am Pfingstsamstag zu vergleichen: «*Hizo mutatio caparum*» (I, 21). Ebenso ist es für Cervantes komisch, daß der die Liebesbuße des Amadís nachahmende Don Quijote sich aus Galläpfeln einen Rosenkranz macht, um beten zu können: «*Sirviéronle de rosario unas agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez*»[2] (I, 26).

Feines Verständnis für Volkspsychologie verraten zum Teil die Sancho in den Mund gelegten saloppen Äußerungen und Anspielungen religiöser Natur:

---

1) Solche, die mit Exkommunizierten Umgang pflogen, hießen participantes. Also Sancho kann als participans doch noch für den angeblichen Eidbruch seines Herrn zur Rechenschaft gezogen werden.

2) Bei dieser Stelle ist wichtig, daß sie der sehr weitherzige Cervantes ursprünglich in folgender Fassung hatte: «Rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y dióle once ñudos, el uno más gordo que los demás y esto le servió de rosario». Nur eine anima candida und nicht ein raffinierter Heuchler konnte es wagen eine solche Stelle der damaligen Zensur vorzulegen, welche auch tatsächlich wohl die oben stehende Abänderung veranlaßte. Rodríguez Marín druckt übrigens die ursprüngliche Fassung und bringt die abgeänderte Fassung der 2. Ausgabe von 1605 und fast aller späteren in einer Anmerkung. Ebenso verfährt A. Hämel in seiner Ausgabe Halle 1925, I, p. 232. Vgl. auch Castro p. 264.

Déjeme vuesa merced despabilar esta espuma que lo demás son palabras ociosas, de que nos han de pedir cuenta en la otra vida II, 20.

El primer volteador del mundo fué Lucifer cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos II, 22.

Me santiguaron los hombros con sus pinos I, 16.

Dazu der ähnliche Trost Don Quijotes:

Ya que os santiguaron con un palo, no os hicieron el per signum crucis con un alfanje[1]) II, 28. Dazu der Ausdruck: las *bendiciones de las estacas* I, 23. Ist es nicht auch komisch, wenn Sancho seinen Herrn vom Angriff auf eine Prozession abbringen will mit den Worten: *¿Qué demonios lleva en el pecho que le incitan a ir contra nuestra fe católica?* I, 52.

Zu Schäferplan und Damenwahl der Geistlichen bemerkt der Schelm: «*El cura no será bien que tenga pastora, por dar buen ejemplo, y si quisiere el bachiller tenerla, su alma en su palma*» II, 67.

Ein harmloser Witz trifft auch die Inquisition und das mit ihr verbundene Denunziationssystem: Über den Mono adivino (II, 25) meint Don Quijote: «*Estoy maravillado, cómo no le han acusado al Santo oficio.*»

Unbekümmert spielt der Autor mit dem Ausdruck: *Detrás de la cruz está el diablo*, so I, 7; II, 33 und besonders II, 47: «*Lo han presentado unas monjas, y, como suele decirse, detrás de la cruz está el diablo.*» Lustigste Szene ist ihm, wenn einer aus Angst sich unablässig bekreuzigt: *haciéndose más cruces que si llevaran el diablo a las espaldas* I, 8; *no cesaba de hacerse cruces, maravillándose* I, 34; *comenzó a hacerse mil cruces y a santiguarse otras tantas* II, 14; *vió la priesa con que se estaba haciendo cruces Don Quijote* II, 48. Von dem Studenten, der dem anderen mit seinem (geschützten) Degen ins Gesicht fährt, wird gesagt: «*Se la (la zapatilla de la espada) hacía besar como si fuera reliquia aunque no con tanta devoción como las reliquias deben y suelen besarse*» (II, 19).

Der Wirt bei den Zeremonien des Ritterschlags benimmt sich wie ein segnender Priester: «*Leyendo en su manual como que decía alguna devota oración . . . siempre murmurando entre dientes como que rezaba*» (I, 3). Als der tolle Hidalgo seinen Balsam braut, da heißt es lustig: «*Dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves*

---

1) Hier hat Cervantes wieder die volkstümliche Wendung *santiguar con un palo* durch seinen analogen Zusatz *hacer el per signum crucis* gehoben.

y credos, y cada palabra acompañaba una cruz a modo de bendición» (I, 17). Die Bitte eines Beichtkindes um Umwandlung seiner Buße ist in typischer Weise ins Komische gezogen, als der Galeerensträfling Ginés de Pasamonte den Auftrag, sich bei Dulcinea zu melden, vom Hidalgo umgewandelt haben möchte: «*Lo que vuestra merced puede hacer . . . es mudar ese servicio . . . en alguna cantidad de avemarías y credos*» (I, 22). Sogar die bequeme Methode geistlicher Führung, sich lästiger Betschwestern zu erledigen, trägt Cervantes kein Bedenken zu ironisieren. Es handelt sich um die Szene, wo der Baccalaureus Sansón Carrasco die Haushälterin abfertigt, als diese ihn bittet, den Don Quijote von seiner dritten Ausfahrt zurückzuhalten: «*No tenga pena, respondió el bachiller, sino váyase . . . a su casa y . . . de camino vaya rezando la oración de santa Apolonia* (Spezialheilige für Zahnweh), *si es que la sabe . . . ¡Cuitada de mí replicó el ama! ¿la oración de Santa Apolonia dice vuestra merced que rece? eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascos. Yo sé lo que digo, señora ama: váyase, y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que soy bachiller por Salamanca . . . respondió Carrasco*» (II, 7).

Nach allen Seiten haben wir damit die gegenreformatorischen Reflexe im „Don Quijote" betrachtet. Für die Cervantinische Ausgeglichenheit bedeuten die Schranken des ignatianisch-tridentinischen Katholizismus deutlich sichtbare, aber freudig bejahte und innerlich als notwendig empfundene Grenzen. Daher die große Freiheit des inneren Ichs unseres Autors, der sprühende Humor, die Freude innerhalb dieser weltanschaulich gesteckten Grenzpfähle. Nicht aus Rücksicht auf die Inquisition, sondern aus tiefster das Historisch-Gegebene bejahender Religiosität überschreitet der Dichter die Schranken nicht, braucht er sie nicht zu überschreiten als ein seiner religiösen Volksgemeinschaft verbundener Mensch mit „delikatem" Gewissen. Denn er kann sich auch für seine Person das dem Sancho in den Mund gelegte Wortspiel anpassen: «Bástame tener el Cristus en la memoria» (II, 42).

ALLGEMEINE MITTEL DES HUMORS

ANSPIELUNGEN

Die gegenreformatorische Weltanschauung verliert bei Cervantes jede Herbheit, jede fanatische Strenge, weil sie sich bei ihm mit einem unendlich tiefen, angeborenen Humor vermählt. Es hat fast den Anschein, als ob sich die Komponenten Weltanschauung und Temperament bei unserem Dichter gegenseitig beeinflussen, insofern, als erstere durch letzteres in frohe Heiterkeit getaucht, und letzteres durch erstere

in die Schranken einer abgeklärten Haltung verwiesen erscheint. So entsteht im „Quijote" die mesura-Stimmung, die jedem Leser als die für alle Zeiten und Nationen gültige goldene Mitte edelster Menschlichkeit entgegenstrahlt. Das letzte Kapitel hat uns zum Schlusse gezeigt, wie die humorvolle Anspielung sich biblischer und kirchlicher Dinge bemächtigte und dort zum Lachen aufforderte, wo gerade dem frommen Gemüt die Heiterkeit Satire und Kritik am profanierten Heiligen erspart.

Wie Cervantes ein stark kirchlich gerichtetes Gemüt war, so war er — bei einem Spanier des 16. Jahrhunderts ebenso selbstverständlich — auch ein stark staatlich gerichteter Mensch. Mit Recht sehen die Cervantesforscher die satirische Komik des „Quijote" auch darin, daß hier ein Tor vermeint, dem vom Dichter bejahten Rechtsstaat dadurch etwas am Zeuge flicken zu können, daß er in einem tadelnswerten und lächerlichen Anachronismus, mit dem Programm des Faustrechtes seines ritterlichen Armes, längst bestehende Gesetzesinstitutionen ignorieren will. Trotz diesem eindeutigen Bekenntnis im großen zu Staat, Recht und Gesetz, entgehen dem humorvollen Autor nicht die Auswüchse von Pedanterie, Bürokratie, geistig-sprachlicher Verkalkung, die ein schematisch organisiertes Staats- und Rechtswesen notwendig mit sich bringt. Und genau so wie er die kirchlichbiblische Sprache der Heuchelei, Bigotterie und Volksdevotion unter die Lupe des Humors nimmt, macht er es auch mit der juristischakademischen Sprache der Tribunale und Kanzleien.

Die humorvolle Anspielung auf die Rechtssprache spielt so im „Quijote" eine ziemlich bedeutende Rolle. Die Verhältnisse einer langbefristeten Überseevorladung für die in den Kolonien abwesenden Spanier spiegeln sich in der Bewährungsfrist, welche die Bände des «Don Belianís» bis zur Ausmerzung der beanstandeten Stellen bekommen sollen: «*se les da término ultramarino*» (I, 6). Die gerichtliche Rückweisformel auf die ausführliche Rechtsbestimmung bei deren gekürzter Anziehung während der Verhandlung *donde más largamente está escrito* oder *se contiene* gibt Cervantes zu den größten Ausgelassenheiten Anlaß. So schwört Don Quijote: «*Yo hago juramento . . . a los santos cuatro evangelios, donde más largamente están escritos*» (I, 10). Wirklich witzig ist aber erst die Stelle, wo der Hidalgo droht: «*Esto le haré conocer con mi espada, donde más largamente se contiene*» (I, 30) oder gar Sansón Carrascos absichtliches Radotieren: «*Plega a Dios todopoderoso, donde más largamente se contiene*» (II, 7). In Barcelona wird Don Quijote begrüßt als «*el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene*» (II, 61).

Das amtliche formelhafte Lob des rechtstreuen, unbestechlichen,

gewissenhaften Gerichtsschreibers (escribano) hieß: *fiel y legal.* Der schalkhafte Dichter versäumt nicht, den Sancho von Don Quijote nennen zu lassen, einen «*escudero fiel y legal*» (I, 20). Sancho geht noch weiter und bezeichnet mit einer zweiten juristischen Formel seinen vermeintlichen Knappenkollegen, den verkleideten Tomé Cecial, als «*escudero fiel y legal, moliente y corriente*» (II, 13). Der dem apokryphen Don Quijote des Avellaneda gegenübergestellte echte heißt: «*no el apócrifo, ... sino ... el legal y el fiel*» (II, 61). Genial läßt der Autor den Don Quijote, als er dem Sancho für den Fall seines Todes, vor dem Walkmühlenabenteuer, einige letzte Aufträge gibt, die alte Testamentsformel gebrauchen «*por hacerme merced y buena obra*» (I, 20). Der bei „Vergleichungen", d. h. bei versöhnlichen Schlichtungen von Rechtsstreitigkeiten übliche Ausdruck wird angewandt, als Sancho Angst und Notdurft dadurch versöhnt, daß er eine wenig erbauliche Verrichtung hart neben seinem Herrn vornimmt: «*lo que hizo por bien de paz fué ...*» (I, 20). Die juristischen Vorfragen an den Zeugen, beispielsweise ob er mit dem Angeklagten verwandt oder verschwägert sei u. dgl., die sogenannten «generales[1]) de la ley» spiegeln sich in der komischen Wendung Sanchos: «*A él (= al rucio) no le tocaban las generales de enamorado ni de desesperado, pues no lo estaba su amo*» (I, 25). Als Sancho seinem Herrn rät, die Züchtigungen bei der Liebesbuße möglichst schmerzlos zu gestalten, da antwortet ihm dieser feierlich-absurd mit der juristischen Rückfälligkeitsdrohung: «*so pena de relapsos*» und mit der Verpflichtungsformel: «*tiendré esta obligación por verdadera, firme y valedera.*» Er sagt: «*las órdenes de caballería ... nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relapsos, y el hacer una cosa por otra lo mismo es que mentir: así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas* (I, 25). Die Formel des Zeugeneides vom „nichts verschweigen und nichts hinzufügen", blitzt bei der Erklärung des Don Quijote durch, daß das Barbierbecken der unveränderte, wahre Helm des Mambrín sei: «*este yelmo fué el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna*» (I, 44). Gegen den Beschluß, ihn im Käfig zu belassen, legt der gefangene Don Quijote Revision ein mit dem Rechtsausdruck «protestar»: «*del no soltarle les protestaba que no podía dejar de fatigarles el olfato ...*» (I, 49).

Großen Anteil an dem Humor des Abenteuers vom Spiegelritter hat die Verwendung juristischer Formeln seitens der redenden Knappen wie Ritter, die damit eine gewisse Feierlichkeit erstreben, teils aus Angst, teils als Scherz. Als Sancho der Balgerei mit dem Wald-

1) *scilicet preguntas.*

knappen nicht mehr entgehen zu können glaubt, erklärt er: «*desde ahora intimo a vuesa merced, señor escudero, que corra por su cuenta todo el mal y daño que de nuestra pendencia resultare*» (II, 14). Dem Hidalgo, der gegen die Behauptung protestiert, früher einmal vom Spiegelritter besiegt worden zu sein, antwortet der socarrón Carrasco mit der feierlichen Anfangsformel, deren sich der König bei Beantwortung von Petitionen der Cortes bediente: «*A eso vos respondemos*» (II, 14). Und um den Zauberwahn des Don Quijote zu nähren, bemerkt er mit dem Steckbriefausdruck: «*no osaré afirmar si sois el contenido o no*» (II, 14). Juristisch warnt auch der Löwenwärter II, 17 den Don Quijote vor dem Kampf mit seinen gefährlichen Tieren und protestiert er gegen die ihm abgezwungene Öffnung des Käfigs: «*contra mi voluntad y forzado abro las jaulas ... y ... protesto a este señor, que todo el mal y daño que estas bestias hicieren corra y vaya por su cuenta, con más mis salarios y derechos*» (II, 17). Daß auch der Erzschelm Ginés de Pasamonte in seiner Eigenschaft als Dolmetsch seines Wunderaffen sich der Rechtssprache bedient, ist naheliegend. Er beteuert den neugierigen Zuschauern ausdrücklich, daß sein Affe ihm erklärt habe, die Prophetengabe nicht vor Freitag wieder zu bekommen und benützt zur Kennzeichnung des Nachdrucks eine in Prozeßakten übliche Schlußformel: «*La virtud ... no le vendrá hasta el viernes, como dicho tiene*» (II, 25). Ähnlich benützt er für die angeblichen Aussagen des Affen die Endformel der Zeugenaussagen: «*Esto es lo que sabe, y no otra cosa en cuanto a esta pregunta*» (II,25). Auf das Pergament, das dem Don Quijote die Vollführung seines Zauberrittes verkündet, haben die Burladores unter Benützung einer Quittungsformel geschrieben: «*Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad*» (II, 41). Aktenmäßig heißt der Hidalgo «*Don Quijote de la Mancha, historiado y referido*» (II,58). Auf das Fleischgemengsel in Sanchos Leibspeise, der olla, wird der staatsrechtliche Ausdruck vom «mero y mixto imperio»[1]) in widersinnig-komischer Weise angewandt: «*Quedóse Sancho con la olla con mero mixto imperio*» (II, 59).

Eine ganze juristische Farce nach Inhalt und Form ist die Erklärung Don Alvaro Tarfes vor dem Alkalden, daß Don Quijote de la Mancha nicht personengleich ist mit dem Helden des Avellanedaschen Plagiates: «*Entró ... el alcalde del pueblo en el mesón con un escribano, ante el cual alcalde pidió Don Quijote por una*

1) Marin verweist auf Covarrubias und zitiert Ulpianus: *Imperium aut mixtum est (Pandekten* II, 1, 3). Genaueres über den juristischen Sinn in der Anmerkung zum *Entremés del Juez de los Divorcios* in der Cervantes-Ausgabe Schevill und Bonilla, *Comedias y Entremeses* IV, p. 169.

petición, de que a su derecho convenía de que Don Alvaro Tarfe, aquel caballero, q u e a l l í e s t a b a p r e s e n t e, *declarase ante su merced cómo no conocía a Don Quijote de la Mancha, que* a s i m i s m o e s t a b a a l l í p r e s e n t e, *y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: Segunda parte de Don Quijote de la Mancha . . .»* (II, 72). Die Anwesenheitskontrollformel «que está presente» u. dgl. begegnet auf Schritt und Tritt und in den komischsten Zusammenhängen: *El señor Merlín que está presente* (II, 35), *Trifaldín, mi acompañador, que está presente* (II, 38), *Según las reglas de mi señor, que está presente* (II, 39), *Esta desdichada que aquí está presente* (II, 52).

Nahe verwandt mit den juristischen sind die a k a d e m i s c h e n Formeln und Anspielungen in ihrer komischen Verwendung. Die zwei Personen, Sancho und der „Primo", welche Don Quijotes Wunderbericht von der Höhle des Montesinos lauschen, heißen «*sus dos clarísimos oyentes*» (II, 23), die Zuhörer in der Schenke bei der Eselsschreierzählung des Waffenträgers werden benannt «*senado y auditorio*» (II, 25), die primitiven Zuschauer bei Maese Pedros Puppenspiel «*el senado de los oyentes*» (II, 26).

Allgemeine Ereignisse, Erscheinungen, Schäden, Schwächen, Moden der Zeit werden im Dienste des Humors zu Anspielungen herangezogen. Das schlechte Renommee der kleinen Provinzuniversitäten, wie Sigüenza, Osuna u. dgl. gegenüber dem Ruhm des alten Salamanca oder der Renaissanceuniversität Alcalá de Henares wird satirisiert, wenn es vom Cura heißt: *Era hombre docto, graduado en Siguenza* (I, 1), oder vom Doktor Pedro Recio: *Tengo el grado de doctor por la universidad de Osuna* (II, 47) oder von dem Sevillaner Narren: *Era graduado en cánones por Osuna; pero aunque lo fuera por Salamanca, según opinión de muchos, no dejara de ser loco* (II, 1). Die niedliche Szene, in der Don Quijote die beiden Dirnen «La Tolosa... hija de un remendón de Toledo» und «La Molinera . . . hija de un honrado molinero de Antequera» bittet, sie mögen sich von nun an *Doña Tolosa und Doña Molinera nennen* (I, 3), ist eine so heitere Satire auf die Adelsmanie, der gegenüber das Wüten anderer Zeitgenossen gegen die Don-Sucht abfällt.[1]) Ähnlich Sanchos Entschluß als Statthalter: «*Yo imagino que en esta ínsula debe de aver más* d o n e s *que piedras . . . yo escardaré estos* d o n e s» (II, 45).

Für die reich gewordenen Spanier in den Kolonien war der Ausdruck Cachupines oder Cachopines gebräuchlich. Besonders veracht-

---

1) Auch die witzig gemeinte Bemerkung Mateo Alemáns, *Guzmán* II, 2. c. 7, p. 202 (Bibl. Rom.): *Los dones que ya ruedan por Italia, todo son infamia y desvergüenza, que no hay hijo de remendón Español, que no le traiga.*

lich war der Ausdruck, wenn man «de Laredo», den Namen einer Hafenstadt in Altkastilien hinzusetzte, um dadurch anzudeuten, daß einst ausgewanderte Fischer und Schiffer nunmehr sogar zu den Neureichen gehörten.[1]) Als Don Quijote dem Vivaldo das Geschlecht seiner Dulcinea preist, antwortet daher dieser zum Scherz: «*Aunque el mío es de los Cachopines de Laredo . . ., no le osaré yo poner con el del Toboso de la Mancha*» (I, 13). Die offiziellen Nachweise der «limpieza de sangre», die allgemeine Betonung der Zugehörigkeit zu den mit Mauren oder Juden unvermischten «cristianos viejos» hatte zu einem Rassen- und Familienstolz geführt, der, in den unteren Schichten nachgeahmt, großenteils komisch wirken mußte. Auch dieser Dinge bemächtigt sich die Anspielung im „Quijote". Ausgerechnet der arabische Autor Cide Hamete muß den Sancho als cristiano viejo preisen: «*Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido y por lo menos cristiano viejo*» (I, 20). Und Sancho selbst rechnet sich stolz zu den alten Christen «*los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos*» (II, 4). Der sprichwörtliche Reichtum der Augsburger Fugger hatte zu der Redensart geführt «ser un Fúcar». Don Quijote gebraucht sie seufzend, als er in der Höhle des Montesinos von Dulcineas Armut hört: »*Quisiera ser un Fúcar para remediarlos* (sus trabajos)» (II, 23). Aranjuez, berühmt durch die Wasserspiele (fuentes) seiner Gärten, hatte das Wort zu einem verblümten Ausdruck für eiternde Wunden (fuentes de podre) werden lassen. Cervantes läßt die Doña Rodríguez in indiskreter Weise von solchen fuentes der Herzogin erzählen und bemerkt dann: «*La Rodríguez había echado en la calle el Aranjuez de sus fuentes*» (II, 50).[2]) Die Zeitmode der Damen, sich künstlich lange schmale Hände zu verschaffen, läßt den Humoristen einen Aufzug zeigen von «*seis dueñas . . . todas levantadas las manos derechas en alto, con cuatro dedos de muñecas de fuera para hacer las manos más largas, como ahora se usa*» (II, 69) und nochmals «*una docena de diablos . . . con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas*» (II, 70). Dazu die Anspielung auf die gestärkten Kragen: «*Es antiguo el uso del almidón y de los cuellos abiertos*» (II, 44).

Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, wie voll der „Don Quijote" von Romanzenanspielungen ist und sich gerade auch

---

1) Vgl. Der Diener Fabio in der *Diana* Montemayors II zu Felismena: *Yo os prometo a fe de Hidalgo (porque lo soy, que mi padre es de los Cachopines de Laredo).*

2) Ähnliche Verwendung auch im Rufián viudo und in Alemáns Guzmán (Hinweis von Cejador). Eine genaue Sacherklärung in L. Pfandls Ausgabe von Cervantes, *Drei Zwischenspiele*, Halle 1926, p. 46.

dadurch als echt bodenständiges mit dem spanischen Volkstum verwachsenes Werk erweist. In dem Kapitel über die kompositionelle Bindung war auf die Romanzen hingewiesen, die der Wirt (I, 3) und der Bauer (I, 5) fortsetzen, nachdem sie Don Quijote zu zitieren begonnen hatte. Stärker noch als diese stehen andere Romanzenzitate im Dienste des Humors. So die Parodie der Lancelot-Romanze, die Don Quijote zitiert, als ihm die Dirnen in der Venta die Rüstung abnehmen:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido,
como fuera Don Quijote (statt Lanzarote)
cuando de su aldea (statt Bretaña) *vino* etc. (I, 2).[1])

Noch komischer ist die Anspielung Sanchos auf diese Romanze, als er von Doña Rodríguez die Versorgung seines Esels verlangt: «*He oido decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote cuando de Bretaña vino, que damas curaban dél y dueñas de su rocino*» (II, 31). Der alte Romanzenanfang: «Por el val de las estacas» findet seinen Niederschlag in der Anspielung auf die Prügel der Yanguesen: «*cuando estaba* (Don Quijote) *tendido en el val de las estacas*» (I, 17). Die Einleitung der alten Romanze vom Conde Claros: «Media noche era por filo; Los gallos querían cantar» findet einen Reflex in der komischen Einleitung zum nächtlichen Einritt Don Quijotes in El Toboso: «*Media noche era por filo poco más o menos, cuando Don Quijote y Sancho . . . entraron en el Toboso*» (II, 9). Die Freundschaft zwischen Rocinante und Sanchos Esel wird in ihrer Dauerhaftigkeit der so oft durch Streitigkeiten erschütterten Freundschaft bei den Menschen entgegengestellt, mit Hinweis auf die Romanze in den «Guerras de Granada» von Pérez de Hita:

No hay amigo para amigo:
Las cañas se vuelven lanzas (II, 12).

Die ganze Erfindung des Montesinos, des Durandarte und der Belerma in der Höhle des Montesinos ist Quintessenz der Montesinosromanzen. Durandarte zitiert dabei auch Verse verschiedener Romanzen und biegt sie grotesk um (II, 23).[2]) Die Romanzen vom Don Gaiferos sind musterhaft in die Erklärung des Puppentheaters durch Maese Pedros Jungen einbezogen (II, 26). Die bekannte Stelle aus der Rodrigo-Romanze:

Ya me comen, ya me comen,
por do más pecado había

ist der naiven Doña Rodríguez Beweis für die historische Verbürgt-

---

1) Vgl. auch I, 13.
2) Vor allem macht er aus: «*Me saquéis el corazón Con esta pequeña daga*» ein «*Sacándomelo del pecho, Ya con puñal, ya con daga*».

heit des Romanzeninhaltes (II, 33). Von überwältigender Komik ist es, wenn Sancho seinen Herrn, der ihn gewaltsam züchtigen will, niederringt und dabei wortspielend die Verse der alten Romanze von den Infantes de Lara murmelt:

Aquí morirás, traidor,
Enemigo de Doña Sancha (II, 60).

Sehr komisch ist Sanchos behagliche Betrachtung des Trinkgelages festgehalten: *Todo lo miraba Sancho y de ninguna cosa se dolía* (II, 54), wenn man weiß, daß hier auf eine alte Nero-Romanze angespielt ist.[1]

Mit der Kunstpoesie verfährt Cervantes ähnlich. Die grandiosen Coplas der Elegie des Jorge Manrique auf den Tod seines Vaters sind ihm nicht zu gut für seine komischen Zwecke. Sancho tröstet nämlich einmal seinen niedergeschlagenen Herrn mit den Worten: «*Vuelva en sí y coja las rendas a Rocinante, y avive y despierte, y muestre aquella gallardía que conviene que tengan los caballeros andantes*» (II, 11). Garcilaso de la Vega, Cervantes' ausgesprochener und verehrter Liebling unter Spaniens Dichtern, muß zu humoristischen Situationen herhalten.[2] Zu seinen verrückten Naturapostrophen: «*O vosotras, Napeas y Dríades . . .*» in der Sierra Morena benützt Don Quijote Garcilasos «Fábula de Syringa y Pan» (I, 25). Seine dritte Ausfahrt rechtfertigt der Hidalgo seiner Nichte gegenüber mit Garcilasos Versen aus der ersten Elegie:

Por estas asperezas se camina
De la inmortalidad al alto asiento
Do nunca arriba quién de allí declina (II, 6).

Auf diese Verse spielt Don Quijote auch an, wenn er dem herzoglichen Hausgeistlichen die Ritterabenteuer deutet als «*asperezas, por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad*» (II, 32). Auf Garcilasos dritte Ekloge «De cuatro ninfas que del Tajo amado salieron juntas etc. etc.» wird in komischer Weise angespielt, wenn Don Quijote den Sancho, der berichtet hatte, er habe Dulcinea beim Weizensieben überrascht, also belehrt: «*Mal se te acuerdan a ti, o Sancho, aquellos versos de nuestro poeta, donde nos pinta las labores que hacían . . . aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas, y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro,*

1)
Mira Nero de Tarpeya
A Roma cómo se ardía;
Gritos dan niños y viejos
Y él de nada se dolía.

2) Auch hierin liegt ein Analogiebeweis für die Beurteilung der komischen religiösen Anspielungen.

sirgo y perlas contextas y tejidas: y desta manera debía de ser el de mi señora cuándo tú la viste» (II, 8). Am drolligsten aber werden die Anfangsverse eines berühmten Sonettes Garcilasos verwandt, wenn nämlich Don Quijote im Hofe des Landhauses Don Diegos viele «tinajas» entdeckt und durch diese an ihren Herstellungsort El Toboso, mithin an Dulcinea erinnert wird, so daß er ausruft:

«¡O dulces prendas, por mi mal halladas!
Dulces y alegres cuando Dios quería!

¡O tobosescas (!) *tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!»* (II, 18).

Aus den Anspielungen auf das klassische Altertum und das italienische Renaissanceepos hat Cervantes weniger humorvolle Wirkungen herausholen können. Sie lagen zu sehr in der Reichweite eines jeden, als daß sie Cervantes besondere Ausbeute hätten liefern können. Die Rhetorik überwiegt, wenn es z. B. von Rocinante heißt: *Ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban* (I, 1) u. dgl. oder wenn etwa Don Quijote von Dulcinea sagt:

Ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres (I, 25) oder

La sin par Dulcinea, por quien será famoso y nombrado (el Toboso) como lo ha sido Troya por Elena (II, 32) oder von Rocinante:

No te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo, ni el nombrado Frontino que tan caro le costó a Bradamante (I, 25) und

El autor ... los (Rocinante und den Esel) *había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílades y Orestes* (II, 12).

Diese Dinge lagen denn auch wegen ihrer relativen Banalität[1]) im Witzbereich des Avellaneda, und wir lesen (ohne jegliches komisches Empfinden mehr) bei ihm die rein rhetorischen Übertreibungen: «Ha de haber puesto los ojos (so sagt Don Alvaro Tarfe zu Don Quijote) en no menos que en una Diana efesina, Policena troyana, Dido cartaginense, Lucrecia romana o Doralice granadina. A todas esas, respondió Don Quijote excede en hermosura y gracia; y sólo imita en fiereza y crueldad a la inhumana Medea» (II) oder: «Confiesa la hermosura de la princesa ..., la cual es tan grande, que ni Policena, Porcia, Albana ni Dido fueran dignas, si vivieran de descalzarle su ... zapato» (V) oder: «No hay Bucéfalo, Alfana, Seyano, Babieca ni Pegaso que se le iguale» (III).

Der Humor der Anspielung ist eben im allgemeinen um so geringer, je plumper, erwarteter, selbstverständlicher die Anspielung ist, um

1) Genialere Anspielungen wie *«allí había sido Troya para los dos»* (II, 29) sind selten.

so bedeutender, je latenter, unerhoffter, geistreicher sie erscheint. Eine solche latente, unerhoffte, geistreiche, verblümte Anspielung ist aber in vielen Fällen:

DER EUPHEMISMUS

Die einfachste Art dieses Euphemismus versteckt sich oft hinter der Figur, welche die Stilistik Litotes nennt. Anstatt eine Sache in positiver, grober, direkter Form zu bezeichnen, benennt man sie negativ, höflich, indirekt. Der Humor des Cervantes hat aus der euphemistischen Litotes vielfach Kapital geschlagen.[1]) So heißt es von dem mozo de mulas, der den Don Quijote so fürchterlich zurichtet: «*no debía de ser muy bien intencionado*» (I, 4), von dem faulen Sancho: «*no estaba duecho a andar mucho a pie*» (I, 7), von dem Sancho, der dem Weinschlauch zugesprochen: «*tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria*» (I, 8). Dazu Don Quijotes Wort zum unsauberen Sancho: «*hueles ... y no a ámbar*» (I, 20). Sancho, der von der Wirtin Werg und Verbandzeug haben möchte, jedoch verheimlichen will, daß es für ihn selbst ist, bemerkt: «*no faltará quien las (estopas) haya menester*» (I, 16). Das erbärmliche Lager Don Quijotes in der Venta besteht aus: «*cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos*» (I, 16). Als Don Quijote im Hemde gegen die Weinschläuche wütet, kann dem fern von jedem Komfort abenteuernden Helden das Urteil der Kultur nicht erspart bleiben: «*las piernas ... eran no nada limpias*» (I, 35). Die Armut des Studenten heißt in Don Quijotes Ritterrede: «*la falta de camisas y no sobra de zapatos*» (I, 37). Euphemistisch sind die Gedanken der Familie Panza, die das Heiratsproblem ihrer Tochter umkreisen: «*Vuestra hija no se morirá, si la casamos*» (II, 5) und (vom vermutlichen Verehrer gesagt): «*no mira de mal ojo a la mochacha*» (II, 5), das wie eine volkstümliche Variante des preziösen Ausdrucks Corneilles wirkt «Je ne le hais point». Der schläfrige Merlin des nächtlichen Zauberspukes spricht «*con lengua no muy despierta*» (II, 35). Der freche Sancho möchte bei der herzoglichen Dueña Rodríguez die Weisheit anbringen, daß Dueñen Unheil bedeuten, wagt aber nur die Formulierung: «*Yo he oído decir ... que donde intervienen dueñas no podía suceder cosa buena*» (II, 37). Sancho drückt sich von der Geißelung für Dulcinea mit dem komischen Ausruf: «*soy de carnes blandas y no nada impenetrables*» (II, 32). Ähnlich empfindet er die Kruppe (*las ancas*) des Holzpferdes «*no nada blandas*» (II, 41). Die verstellte Stimme des Mayor-

1) Vgl. hierzu auch die Beispiele bei Cejador, *Lengua de Cervantes* I § 285. *Atenuación.*

domo in der Frauenrolle ist «*una voz no muy adamada*» (II, 35). Der von den Katzen zerkratzte Don Quijote hat «*no muy sanas las narices*» (II, 46). Don Quijote erkennt, daß er kein Adonis ist und meint: «*bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme*» (II, 58).

Eine andere Abmilderung im Sinne euphemistischen Humors setzt statt Negation und Begriff des Gegenteils den wirklich unangenehmen Begriff, versieht ihn aber mit gegenteiligem Mengebegriff, setzt statt „viel", „wenig" u. dgl. Der windelweich gehauene Hidalgo heißt so «*algo maltratado*» (I, 10), die Kritik über die moralische Unsauberkeit Cäsars: «*J. César fué anotado de... algún tanto no limpio*» (II, 2). Don Quijote mit einem Wolfshunger erklärt: «*tengo ciertos barruntos de hambre*» (II, 26). Ein Tier, das schon mehr Kuh als Kalb ist, heißt «*ternera algo entrada en días*» (II, 49). Don Quijote schreibt über das Katzenabenteuer, aus dem er höchst übel zugerichtet hervorging, an Sancho wie ein Diplomat: «*Un cierto gateamiento me sucedió no muy a cuento de mis narices*» (II, 51). Der Koch des Camacho gibt dem Sancho drei Hennen und zwei Gänse aus dem großen Kochkessel mit den Worten: «*desayúnaos con esta espuma*» (II, 20).

Euphemistisch-komisch wirken auch entschiedene Weigerungen (meist im Munde Sanchos), die aber nicht direkt ausgesprochen, sondern mit einem volkstümlich traditionellen Vergleich gegeben werden, wie z. B.:

Ich werde es nicht dulden = *así lo sufriré, como ahora es de noche* II, 32.

Ich werde nicht warten = *así esperaré yo aquí como en Flandes* II, 34.

Ich gebe mir nicht drei Peitschenhiebe = *así me daré yo tres (azotes) como tres puñaladas* II, 35.

Ich werde nicht bleiben = *así dejaré de irme como volverme turco* (II, 53).

Die Mädchen dürfen nicht herein = *así entrarán ellas en mi aposento ... como volar*[1]) (II, 44).

Ich werde nicht im Kerker schlafen = *así me haga vuesa merced dormir en la cárcel como hacerme rey* (II, 49). Oder auch:

Dulcinea ist nicht verzaubert = *Tan encantada está como mi padre* (II, 31).

Es ist nicht wahr = *no más verdad que por los cerros de Úbeda* (II, 33).

Es ist kein Sattel = *tan albarda es como mi padre* (I, 45) u. dgl.

---

1) Nämlich «*al cielo sin alas*» (Marín).

Orakelhafter Euphemismus verhüllt das Peinliche und Unangenehme. Er ist zunächst nur tabu-hafte Andeutung in der Alltagssprache. Die Wahnsinnstaten des Don Quijote heißen dem Pfarrer: «*lo que mi buen amigo debe de haber hecho*» (I, 5), die Zeit vor seinem Wahnsinn: «*antes de llegar a lo que ha llegado*» (I, 5). „Mögen wir für unser Abenteuer nicht ins Gefängnis kommen!" heißt dem Sancho: «*Quiera Dios que estos atrevimientos no se paguen donde tengo dicho*» (I, 10). Von empfangenen Prügeln spricht Don Quijote mit Sancho als von «*el agravio que sabes*» (I, 17). Der Eselsdieb ist für Sancho «*quien nos quitó ... del trabajo de desenalbardar al rucio*» (I, 25). Die öfters erwähnte schmerzliche und blamable Prellung ist dem Autor «*lo que tanto callaba Sancho*» (I, 27). Prügel im allgemeinen sind für Sancho «*cosas que se sienten mejor que se dicen*» (I, 31). Eine Maurin (statt einer Christin) ist im Munde der Luscinda «*lo que no querríamos que fuese*» (I, 37). Der als Spiegelritter verkleidete Carrasco will dem Don Quijote das Geständnis, daß Casildea schöner sei als Dulcinea, nicht zum zweiten Male abverlangen und sagt einfach: «*confesar lo que ya sabéis que pretendo*» (II, 14). Don Quijotes Freiheitssinn sträubt sich gegen den Käfig; er ist ihm «*este lecho en que me acuestan*» (I, 46).

Die Dezenzeuphemismen im „Quijote" sind ebenfalls Ausfluß des Cervantinischen Humors. Vieles ließe sich ebensogut direkt benennen, aber Cervantes hält es mit der Philosophie Sanchos: «*Mi asno ... por no nombrarle con este nombre le suelo llamar el rucio*» (II, 33). Seinem Empfinden nach ist Cervantes durchaus keine zimperliche Natur, die den Euphemismus als solchen benötigte, geschweige denn eine frivole, die mit ihm aus Pikanterie kokettiert. Er ist etwa aus dem Holze des Redaktors der Crónica General geschnitzt, der unbedenklich schreibt: «*Tomól el rey Rodrigo acá la fija por fuerza et yogol con ella*»[1]) oder des Antonio de Villegas, der von Abindarráez und Jarifa zu berichten weiß: «*Se acostaron en su cama, donde con la nueva experiencia encendieron el fuego de sus corazones. En aquella empresa pasaron muy amorosas palabras y obras.*»[2]) Neben dieser altspanischen derb gesunden Tradition steht die euphemistisch-frivole französische. In einem altfranzösischen Tristanroman in Prosa ist die Verführung Isoldens durch Tristan also geschildert: «Tristan fit sa volonté de la belle Iseult et lui tolut le dous nom de pucelle.» Der nämliche Geist dringt, wie Menéndez y Pelayo[3]) wahrscheinlich gemacht hat, auch in den Amadís ein. Da heißt es über die Verführung der Oriana durch Amadís: «En aquella verde yerba, encima de aquel manto

---

1) *Crón. Gen.* Nr. 554 p. 307 (*Biblioteca de los Autores Españoles).*
2) *Diana* IV, p. 312. BAE.
3) *Origenes de la Novela* I, 216.

... fué hecha dueña la más fermosa doncella del mundo» (I,35) oder über den Fall von Amadís' Mutter Elisena: «Aquella que tanto tiempo ... se había defendido, quedando con libertad de doncella ... el amor ... se la hizo perder, quedando de allí adelante dueña» (I, 2). Solche frivolen Geistreicheleien sind nur Objekt der Satire für Cervantes, keine Nachahmungsgegenstände. Denn für solche „Euphemismen" hat er wohl die Empfindung: «Detrás de la cruz está el diablo.» Cervantes' Euphemismus der Dezenz hat einen gesünderen Humor.

Der Arcipreste de Talavera hat die Dirnen einst euphemistisch als «*mujeres mozas del partido*» bezeichnet. Diesen Ausdruck übernimmt Cervantes (I, 2). Er nennt ihr unsauberes Gewerbe mit Anspielung auf das diametral entgegengesetzte Keuschheitsgelübde «*profesión*», als Don Quijote sie anredet mit «*doncellas, cosa tan fuera de su profesión*» (I, 2). Satire der pseudoeuphemistischen Amadíswendungen aber will er bringen, wenn er in der burlesken Szene mit Don Quijote die Rodríguez von ihrer verführten Tochter sagen läßt: «*Esta pobre que fué doncella y ya por su culpa no lo es*» (II, 52), oder wenn er die Erzdirne und Erpresserin vor dem Tribunal Sanchos sagen läßt: «*Me ha llevado lo que yo tenía guardado más de veinte y tres años ha, defendiéndolo de moros y cristianos*» (II, 45). So spricht er auch von *semidoncellas* (I, 43). Indessen weder in witziger noch satirischer Anspielung liefert das erotische Gebiet bei Cervantes viel Ausbeute. Es ist ihm eine terra incognita, und die Keuschheit ist ihm etwas Heiliges «*la joya que más valía*» (I, 41), «*la joya que si una vez se pierde no deja esperanza de que jamás se cobre*» (I, 51), «*la mejor prenda*» (Fuerza de la Sangre). Sein echter Euphemismus jenseits allen Humors ist auf diesem Gebiete unendlich zart.[1]) Man denke z. B. an die Erklärung des Cautivo über sein Verhältnis zu Zoraida: «*sirviéndola yo hasta ahora de padre y escudero, y no de esposo*» (I, 41).

Ein harmloseres Tummelfeld für humoristische Dezenseuphemismen ist das fekalische Gebiet der Naturalia non turpia. So heißt „sich erbrechen": *desaguarse*, „heftiges Erbrechen": *borrasca.* —

Comenzó el pobre escudero a desagüarse por entrambas canales (I, 17).

Duróle esta borrasca y malandanza casi dos horas (I, 17).

cacare = *hacer lo que otro no puede hacer por alguien* und ähnliches.

---

1) Nur bei einer so traditionellen und konventionellen Geschichte, wie der von Dorotea findet man den Amadistyp: «*Con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo*» I, 28.

A él (Sancho) *le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él* (I, 20);

hacer aguas menores o mayores (I, 48) (landläufiger Euphemismus noch heute),

hacer lo que no se excusa (I, 48).

Dazu:

Si no le dejasen salir (a Don Quijote), meint Sancho, *no iría tan limpia aquella prisión como requería la decencia de un tal caballero* (I, 49) oder

Del no soltarle les protestaba que no podía dejar de fatigarles el olfato, si de allí no se desviaban (I, 49) und

Don Quijote se apartó con Sancho en remota parte, de donde vino más aliviado (I, 49).

Die Herzogin sagt preziös-komisch zum schlafengehenden Hidalgo: *Dentro de su aposento hallará los vasos necesarios al menester del que duerme a puerta cerrada, porque ninguna natural necesidad le obligue a que la abra* (II, 44).

Se le soltaran (a Don Quijote) *no suspiros*[1] (Gase) *ni otra cosa que desacreditase la limpieza de su policía* (II, 44). Ähnlich:

Comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar[2]) *el rucio* (II, 8).

Als sich Sancho I, 20 zu einer natürlichen Verrichtung anschickt, ist die Rede von «*un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo*» (I, 20).

Don Quijote büßend im Hemd schlägt Purzelbäume «*descubriendo cosas que por no verlas otra vez volvió Sancho la rienda a Rocinante*» (I, 25).

Das volkstümliche Sprichwort: «tirte allá, culnegra» zitiert Sancho so: «*Dijo la sartén a la caldera: quitate allá, ojinegra!*» (II, 67).

Der Inhalt des Romans bringt es mit sich, daß die humoristischen Euphemismen häufig sind für Begriffe wie

verprügeln, verwunden, totschlagen.

Schon der Amadís kannte Ausdrücke wie: Hirióle en la cabeza de guisa que no hubo menester maestro (I, 19). Cervantes knüpft daran an, wenn er sagt: «*Dió* (Don Quijote) *tan grande golpe al arriero en la cabeza ... que si segundara con otro no tuviera necesi-*

---

1) Schon bei Don Manuel, *Conde Lucanor* c. 39 (Hinweis von Clemencín).

2) Wie dezent Cervantes' witzige Andeutungen sind, beweist nichts besser als Avellanedas derb-gemeines Breittreten des dem Cervantes schlecht Abgelauschten: «*Cuando respirabas hacia dentro,* sagt Sancho dort zum Esel, *dabas un gracioso silbo, respondiendo por el órgano trasero con un gamaut, que mal año para la guitarra del barbero de mi lugar*» (c. 6).

dad de maestro que le curara» (I, 3). Oder er sagt: «*Darle la respuesta en las costillas*» (I, 4) oder «*Dió el retorno a Sancho con tantas (puñadas) que a su despecho le quitó el sueño*« (I, 16) oder es heißt einmal bei einer Verwundung «*llevándole de camino tres o cuatro dientes*» (I, 18) oder «*saludalle los oidos con piedras*» (I, 18). I, 20 steht der Witz: «*Don Quijote le asentó (a Sancho) dos palos tales que, si como los recibió en las espaldas los recibiera en la cabeza, quedara libre de pagarle el salario, si no fuera a sus herederos.*» Don Quijote sagt einmal von der Strafe des Feuertodes, von der der Domherr gesprochen: «*él ... merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan*» (I, 49). Sancho bemerkt über die größere Menge Hiebe, die er bekommen hat: «*Nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas, que no me la tomasen a mi de todo el cuerpo*» (II, 3). Die Prügelei Sanchos und Tomé Cecials, deren jeder mit einem Sack bewaffnet ist, heißt nicht ein *apalear* oder *acocear*, sondern ein *atalegar* (II, 14). Von dem fechtenden Studenten, der seinen Gegner bearbeitet, wird gesagt: «*Le contó a estocadas todos los botones de una media sotanilla*» (II, 19). Die Prellung Sanchos heißt «*el vuelo sin alas*» (II, 63).

Die Kieselsteine (guijarros), die die Hirten dem Don Quijote nachwerfen, heißen bald «*peladilla de arroyo*» (I, 18), bald «*almendras*» (I, 18), die hiebgewohnten Schultern sind «*sus acostumbrados fiadores*» (I, 17), eine Laus heißt einmal «*cosa viva*» (II, 29), eine ganz fadenscheinige Decke «*una frazada, cuyos hilos si se quisieran contar no se perdiera uno solo de la cuenta*» (I, 16), der Ginster, den die Straßenjungen den Reittieren unter den Schweif stecken «*nuevas espuelas*» und «*plumaje*» (II, 61), die Kammer mit zerbrochenem Dach: «*aquel estrellado establo*» (I, 16); unmäßig trinken, „den Schlauch nicht mehr vom Munde bringen" heißt: «*estar mirando las estrellas un cuarto de hora*» (II, 13); ihr lügt «*no acertáis en lo propuesto*» (II, 64). Mit Anspielung auf das Sprichwort «Si la piedra da en el cántaro, mal para el cántaro etc.» heißt „Du ziehst auf alle Fälle den kürzeren": «*De cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro*» (I, 20). Mit Anspielung auf den sprichwörtlichen altruistischen Schneider, dem seine Arbeit selbst nichts nützt, «El sastre del Cantillo que cosía de balde y ponía el hilo», sagt der Domherr von seinem geplanten Musterbuch, das niemand lesen wird: «*Vendré a ser el sastre del Cantillo*» (I, 48). Von Don Quijotes Flucht wird mit dem Euphemismus der Germanía gesagt: «*Puso pies en polvorosa*» (II, 28).

Nicht am originellsten äußert sich der Humor des Cervantes im

WORTSPIEL

Davon kann uns die Arbeit «Word-Play in the Don Quixote» von Ames Haven Corley (Revue Hispanique 1917, p. 543—591), die eine vollständige Liste der Wortspielarten im „Quijote" gibt, leicht überzeugen. Wir greifen aus Corleys Beispielen nur diejenigen heraus, die besonders originell erscheinen. Denn Cervantes steckt (ähnlich Shakespeare) gerade beim Wortspiel vielfach noch in der mittelalterlichen Auffassung „Wortspiel um jeden Preis", und opfert ihm Charakterisierung und Wahrscheinlichkeit der Situation. Als Schulbeispiel für diesen Sachverhalt mag die Stelle dienen, wo der verwundete Baccalaureus, dem Don Quijote das Bein gebrochen hat, noch unerschöpflich wortspielerisch scherzt: «*No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos . . ., pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto*» und «*el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado*» und «*harta desventura ha sido topar con vos que vais buscando aventuras*» und «*señor caballero andante, que tan mala andanza me ha dado*» (I, 19). In der Tat erheben sich diese kindlich-gewaltsamen Häufungen nicht über einen Typus, wie man ihn schon in Montemayors Diana findet: «Nunca mujer ha sido más avisada que ella, porque ha muchos días que grandes desventuras la avisan, mas nunca ella se avisa, que si así, como ha sido avisada, ella se avisase, no habría venido a ser tan contraria a sí misma» (II).[1]) Von hier führt auch eine direkte Linie zu dem Cervantinischen Wortspiel: «*Estaba tan atento el oidor que ninguna vez había sido tan oidor como entonces*» (I, 42). Freilich liegt in der Fülle, in der Unerschöpflichkeit auch solcher „Kalauer" eine Leistung des Humors, und gerade von der Menge dieser Wortspiele kann die Corleysche Zusammenstellung ein Bild geben.

Der Witz ist indessen überragend, persönlich und läßt alles Gezwungene vermissen in Fällen, wie den folgenden:

Don Quijote sagt zum feigen Sancho: «*procures ensanchar el corazón*» (II, 28).

Sancho nennt hohe Herrschaften: «*altas y crecidas señoras*» (II, 30).

Don Quijote verlangt geistreich gegen Avellaneda: «*Rétrateme el que quisiere, pero no me maltrate*» (II, 59).

Den Ginés, dem der Affe durchgebrannt, tröstet Don Quijote mit Geld: «*Dáselo, Sancho, . . . no para tomar el mono, sino la mona*» (II, 27).

Die Dueñas werden geschmäht: «*porque las más oliscan a terceras, habiendo dejado de ser primas*» (II, 40).

Der seiner Statthalterschaft entsetzte, übel mitgenommene Sancho

---

1) p. 258, Ausgabe BAE.

muß sich sagen lassen: «*Más traéis semejanza de desgobernado que de gobernador*» (II, 73) u. dgl.

Beachtenswerte Wortspiele sind bei Cervantes auch die gemischten Klang- und Ideenassoziationen. Als Don Quijote (I, 22) sich anschickt, die Galeerensträflinge zu befreien, ruft ihm der Kommissär zu: «*No ande buscando tres pies al gato.*» Das reizt den Hidalgo so sehr, daß er ihm entgegenschreit: «*¡Vos sois el gato y el rato y — el bellaco!*» Wie diese Reihe zu erklären ist, darauf hat schon Cejador hingewiesen: Aus Zorn knüpft Don Quijote an das vom Kommissär gebrauchte Wort gato an, um es als Schimpfwort zu gebrauchen. Gato löst ihm den Adversatisbegriff rato aus, und die a-o-Klangwirkung beider erzeugt das «bellaco». Bei der von Sancho (II, 66) zu entscheidenden Wette zwischen dem dünnen und dem dicken Bauern, schlägt er vor, der Dicke soll sich dünn machen und stellt dabei eine rabelaisische Reihe auf: er soll sich ausästen, abschälen, ausjäten, glätten, putzen, vermindern. Dabei ist interessant zu sehen, wie das «escamondar» ein «mondar», das «entresacar» ein «sacar» hervorruft: «*el gordo desafiador se escamonde,—monde—entresaque, pula y atilde, y — saque — seis arrobas des sus carnes.*»

Sanchos Furcht vor der hl. Hermandad wird von Don Quijote zurückgewiesen mit einer ähnlichen assoziativen Reihe: «*Estoy yo para aguardar aquí solo no solamente a la Santa Hermandad . . ., sino a los hermanos de los doce tribus de Israel, y a los siete mancebos* (Makkabäer) *y a Castor y a Polux y aun a todos los hermanos y hermandades que hay en el mundo*» (I, 33). Genau so interessieren den Cervantes auch im großen bald Sinnspiele, bald Klangspiele. So teilt auch Corley ein. Ihm scheint aber nicht zum Bewußtsein zu kommen, daß sich der Humor des Cervantes nicht nur im Wortspiel, sondern durchaus und in jeglicher Form diesen doppelten Ausdruck schafft, in der Idee und im Wort. Hüllt sich der Humor in die Idee, so liegt etwas stilistisch nicht Greifbares vor, und doch ist es vorhanden, nämlich in der inneren Sprachform, im «concepto», hüllt sich der Humor in das Wort, so liegt stilistisch etwas ganz Greifbares, Auffallendes, Neues vor, meist eine Umschreibung ungewöhnlicher Natur für Selbstverständliches und Bekanntes. Beides aber, den Ideenhumor wie den Worthumor verbindet bei Cervantes etwas Gemeinsames: Das Verblüffende, Einmalige, Geniale. Deshalb gehören zusammen und ergänzen sich wechselseitig: die verblüffende Idee und das verblüffende Wort.

DIE VERBLÜFFENDE IDEE

Die „verblüffende Idee" als Ausfluß des Humors nimmt wie gesagt eine Zwitterstellung ein. Sie ist nicht nur Angelegenheit des Stiles, sondern auch der Erfindung und Komposition, letzteres aber deshalb weniger, weil sie sich meist auf Episodisches, Akzessorisches, Unwesentliches der Handlung bezieht. Sie ist in der Hauptsache ein „komischer Einfall". Als solche „komischen Einfälle" sind anzusehen:

Don Quijote gäbe für die Erlaubnis, gegen Ganelon zu kämpfen, seine Haushälterin preis, und die Nichte als Dreingabe: *Diera él por dar una mano de coces al traidor de Galalón, al ama que tenía, y aún a su sobrina de añadidura* (I, 1). Er glaubt sich die einem Ritternovizen nötigen «armas blancas» (Waffen ohne Devise) verschaffen zu können, indem er seine rostigen Waffen blank putzt: *En lo de las armas blancas pensaba limpiarlas de manera en teniendo lugar, que lo fuesen más que un armiño* (I, 2).

Die Ama ist beim Auto de fe der Bücher im Gegensatz zur geistlichen Macht des Pfarrers das exekutive bracchium saeculare: *Entregarlos al brazo seglar del ama* (I, 6).

Der Ritterroman vom jähzornigen Belianís braucht Rhabarber zum Abführen: *Tiene necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya* (I, 6).

Sancho antwortet mit unerhörter Keckheit, als jemand fragt, was ein fahrender Ritter ist: *¿Tan nueva sois en el mundo que no lo sabéis vos?* (I, 16).

Sancho will ein Geheimnis bis nach Don Quijotes Tod verschweigen, setzt jedoch als enfant terrible hinzu, er wünsche es indes schon morgen verraten zu dürfen: *Lo callaré hasta después de los días de vuestra merced, y plega a Dios que lo pueda descubrir mañana* (I, 17).

Sancho nähert sich dem Munde Don Quijotes, um ihn auf eingeschlagene Zähne zu untersuchen in dem Augenblicke, wo bei dem Hidalgo der getrunkene „Wunderbalsam" wirkt, so daß er sich, gleichsam explodierend, dem armen Sancho ins Gesicht erbricht: *Y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca arrojó de sí más recio que una escopeta cuanto dentro tenía, y dió con todo ello en las barbas del compasivo escudero* (I, 18).

Bei dieser grotesken Komik ist die Erinnerung des Cervantes' an eine bekannte Stelle des Lazarillo de Tormes wahrscheinlich: Der Blinde will feststellen, ob Lazarillo seine Schlackwurst gegessen hat: «cuando su amo el ciego, para averiguar si se había comido la longaniza, le metió la nariz hasta el galillo, revolviendosele el estómago de

suerte que la nariz y la negra mal mascada longaniza salieron a un tiempo de la boca»[1]) (nach Clemencín).

Ein Sakristan, lügt Sancho, habe ihm gesagt, niemals einen so schönen Brief wie den des Don Quijote an Dulcinea gesehen zu haben, trotzdem (!) er so viele Exkommunikationsdekrete gelesen habe: *no había visto tan linda carta, aunque había leído muchas cartas de descomunión* (I, 30).

Die Beschreibung der unmöglichen und doch so genau bestimmten Stelle von Don Quijotes Muttermal lautet: *en el lado derecho debajo del hombro izquierdo o por allí junto había de tener un lunar* (I, 30).

Sancho küßt Don Quijote die gefesselten Hände mit der rührend komischen Unterstreichung: (S.) *le besó entrambas las manos, porque la una no pudiera por estar atadas entrambas* (I, 46).

Don Quijote macht aus der Bemerkung alter Leute, eine Dueña erinnere an (die aus den Lanzelotromanzen bekannte Kupplerin) Quintañona, den Rückschluß, jene müßten Quintañona noch gekannt haben: *me acuerdo yo que me decía una mi agüela de parte de mi padre cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: aquella, nieto, se parece a la dueña Quintañona, de donde arguyo yo que la debía de conocer ella* (I, 49). Ähnlich schließt der Primo nach Don Quijotes Bericht aus Durandartes Schwur: *paciencia y barajar* auf das Alter des Kartenspiels[2]): *la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempo del emperador Carlo Magno, según puede colegirse de las palabras . . . que dijo Durandarte . . .: paciencia y barajar* (II, 24). Ähnlich anachronistisch die Vorstellung vom alten Ritter: *recostado sobre la silla y quizá mondándose los dientes* (I, 50).

Sancho, in sein Lügennetz verwickelt, bleibt schlagfertig, als er über Dulcineas Aussehen keine genaue Auskunft geben kann. Da Don Quijote ihm sagt: *Sólo estoy enamorado de oídas,* antwortet er für seine Person: *también fué de oídas la vista* (II, 9).

Sancho will eine Knappenverfehlung lieber mit einer Strafsumme in Wachs (wie es in den Bruderschaften üblich ist) wett machen als kämpfen, sich verwunden lassen und den Arzt zahlen. Er formuliert das lakonisch: *Dos libras de cera . . . me costarán menos que las hilas que podré gastar en curarme la cabeza* (II, 14).

Die Unstimmigkeit, daß der Waffenträger die Geschichte von den

---

1) Cervantes kommt aber weit über den Verfasser des Lazarillo hinaus durch den weiteren Einfall, daß sich nun Sancho, als er merkt, was ihm passiert ist, seinerseits vor Ekel erbricht: «*y fué tanto el asco que tomó, que revolviéndosele el estómago vomitó las tripas sobre su mismo señor y quedaron entrambos como de perlas*» (I, 18).

2) Es stammt in Wirklichkeit aus dem 16. Jahrhundert.

Eselsschreinachahmern als von zwei Regidoren erzählt hat, und daß Don Quijote auf der Fahne des Jaherheeres liest: «No rebuznaron en balde el uno y el otro alcalde» erklärt Sancho mit „Beförderung“: *Bien puede ser que los regidores ... viniesen con el tiempo a ser alcaldes* (II, 27).

Der um Verzeihung bittende Sancho erklärt sich in der radikalsten und naivsten Weise als Esel: *Yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola; si vuesa merced quiere ponérmela, yo la daré por bien puesta* (II, 28). Der zerbleute Sancho spricht das rührend-komische Wort: *Me parece que hablo por las espaldas* (II, 28), als ob ihm der Sprechluftstrom durch seine Wunden entwiche.

Köstlich ist Don Quijotes lächerlich ergotierender Trost für Sanchos Schmerzen: *la causa dese dolor debe de ser sin duda ..., que como era el palo con que te dieron largo y tendido, te cogió todas las espaldas ..., y si más te cogiera, más te doliera. Por Dios, dijo Sancho, que V. M. me ha sacado de una gran duda* (II, 28).

Als Sancho umständlich-abschweifend von einem Begräbnis erzählt, warnt ihn der Hauskaplan des Herzogspaares vor weiteren Leichenfeierlichkeiten, die er provoziere, da er durch Langeweile zu töten drohe: *Si no queréis hacer más exequias, acabéis vuestro cuento* (II, 31).

Sancho mit einem großen Waschlaken als Rasierserviette ist ebenfalls eine sehr komische Konzeption: *Sancho ... con un cernadero por babador* (II, 32).

Als Sancho ahnt, daß die fingierte Dueña Dolorida identisch ist mit dem Mayordomo, belehrt ihn Don Quijote mit einem logischen Purzelbaum eines besseren: *El rostro de la Dolorida es el del mayordomo; pero no por eso el mayordomo es la Dolorida, que a serlo implicaría contradicción muy grande*[1]) (II, 44).

Niedlich ist die Höflichkeit der Herzogin dem Sancho gegenüber, wenn sie ihn auffordert, *que se sentase como gobernador y hablase como escudero, puesto que por entrambas cosas merecía el mismo escaño del Cid* (II, 33).

Die Auffassung Sanchos von Scheinheiligkeit ist so radikal, daß er jeden Schein von Heuchelei vermeiden möchte, und zwar so: *no tengo nada de hipócrita: bebo, cuando tengo gana, y cuando no la tengo, y cuando me lo dan, por no parecer o melindroso o mal criado* (II, 33).

Sancho schreibt seiner Frau Grüße von seinem Esel: *el rucio está bueno, y se te encomienda mucho* (II, 36).

---

1) Man denkt dabei unwillkürlich an conceptos, wie den von Quevedo: *Si Dios a la verdad adelantara, contradicción hubiera etc.*

Der Esel hört dem Sancho zu, — verschmäht es aber zu antworten: *su jumento le escuchaba sin responderle palabra alguna* (II, 55). Ähnliches öfters. Der komische Gedanke selbst, daß man an ein Pferd eine Frage richtet mit Unterstreichung der Tatsache, daß dieses nicht antwortet, stammt aus Bojardo. Von Cervantes wird er vielfach variiert, wie z. B.: *A vuestro pesar y al de vuestro asno, este es jaez y no albarda* (II, 45).

Voller Humor ist die Unterstreichung der Einfachheit der Herzogin mit der Bemerkung, daß es ihr nicht darauf ankommt, sich hin und wieder bei einer beliebigen Nachbarin einen — Kamm zu leihen: *la Duquesa es tan llana y tan humilde ... que le acontecía enviar a pedir un peine prestado a una vecina suya* (II, 50).

Die Einfügung des Kap. 59, der Avellanedakritik, in den zweiten Teil des „Quijote" ist ein Witz für sich, um so mehr, als Cervantes das Kapitel mit der Bezeichnung rechtfertigt: *suceso que se puede tener por aventura* (II, 59).

Sanchos Vorstellung, als er die aufgehängten Räuber in der Dunkelheit ertastet, ist von schauriger Komik: *todos aquellos árboles estaban llenos de pies y de piernas humanas ...; los racimos de aquellos árboles ... eran cuerpos de bandoleros* (II, 60).

Ähnlich ist seine Vorstellung von den Rudern einer Galeere als deren Füßen: *No podía imaginar Sancho, cómo pudiesen tener tantos pies aquellos bultos que por el mar se movían* (II, 61).

Schlagfertig und bildhaft ist Don Quijotes Antwort auf die Bitte Don Antonio Morenos, er solle ein Geheimnis begraben. Don Quijote will nämlich sogar eine Grabplatte darüber legen: *lo ha de depositar en los últimos retretes del secreto. — Aun le echaré una losa encima para más seguridad* (II, 62).

Don Quijote nimmt an, daß mit der Übertragung der Statthalterschaft an den ungebildeten Sancho die Bildung von selbst komme: *Dígote este latín, porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido* (II, 51).

Die Auffassung, daß Sancho vorrechnet, sich von 3300 Peitschenhieben ausgerechnet fünf gegeben zu haben, grenzt an die groteske Komik rabelaisischer Zahlen: *son tres mil y trecientos y tantos; dellos me he dado hasta cinco, quedan los demás* (II, 71).

Eine Konzeption höchster Komik ist auch der mit Sambenito und Coroza geschmückte Rucio bei der Heimkehr: *la más nueva trasformación y adorno con que se vió jamás jumento en el mundo* (II, 73).

Der spanische Schlachtruf «Santiago y cierra España» fordert Sanchos volksetymologische Frage heraus: *¿Está por ventura España abierta y de modo que es menester cerrarla?* (II, 58).

Sancho hat von seinem Herrn gelernt, daß man unbekannte Gegner mit dem ritterlichen Zusatz anruft: *¡quienquiera que seáis!* Er wendet sich nun einmal in der Venta an einen Gendarm um Hilfe und sagt ihm: *señor, quienquiera que seáis, hacednos merced y beneficio* (I, 17). Von seinem Herrn belehrt, daß er nicht mehr rülpsen und auch den gemeinen Ausdruck dafür «regoldar» statt des feineren «eructar» nicht mehr gebrauchen dürfe, gibt er folgendes Versprechen: *uno de los consejos y avisos que pienso llevar en la memoria ha de ser el de no regoldar* (II, 43).

Diese letzten Beispiele berühren schon

DIE VERBLÜFFENDE WORTVERWENDUNG

Diese bezieht sich auf komische Umschreibungen einfacher Begriffe und Gedanken. So ist für Cervantes

der vollkommene Ritter = *caballero y tan caballero que no pudiese ser más en el mundo* I, 3;

der vollkommene Gelehrte = *bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillear* II, 7;

die Kammer mit Löchern im Dach = *aquel estrellado establo* I, 16;

Proviant von Geistlichen = *despojo clerical* I, 23;

der Rächerarm des Don Quijote = *ese verdugo de los malhechores del mundo* I, 43;

Dulcinea (in Don Quijotes Munde) = *aquella ausente enemiga dulce* I, 43 (komische Verwendung des alten Ritterausdrucks aus dem höfischen Roman: ma douce ennemie);

Polizei, Gendarme = *salteadores de camino con licencia* I, 45;

der treueste Knappe = *el más noble y obediente escudero que tuvo . . . olfato en las narices* I, 46;

der Barbier = *rapador, rapista* II, 1 (verächtlich in Don Quijotes Munde);

Lumpengesindel (im Munde Sanchos!) = *los que nacieron en las malvas* II, 4;

anständige Menschen (im Munde Sanchos!) = *los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos* II, 4;

ein unerfahrenes Mädchen = *una rapaza que apenas sabe menear doce palillos de randas*[1]) II, 6;

---

1) Die Tatsache, daß Cervantes bei seinen Umschreibungen je nach Situation und sprechender Person (Charakteristik) stark auf die «frases hechas» und «frases por hacer» der Volkssprache zurückgreift, bestätigt seine Verwachsenheit mit dem spanischen Wesen schlechthin. Von dem Umfang der volkstümlichen Phraseologie bei den führenden Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts gibt ein ausgezeichnetes Bild: Julio Cejador y Frauca, *Fraseología o Estilística Castellana.* Madrid 1922—1925, 4 Bände.

eine Gruppe Schauspieler, kampfbereit = *el bien formado escuadrón* II, 11;

eine Schar Dueñas = *el dueñesco escuadrón* II, 38;

ein Kieselsteinhagel = *una sopa de arroyo* II, 11;

Don Quijotes hagere Gestalt in Waffen = *aquella armada fantasma* II, 17;

Feigling = *corazón de mantequillas, ánimo de ratón casero* II, 29:

Pagen = *duendes de las antesalas, leños movibles* II, 37;

reichliche Gelegenheit zum Lachen = *dos fanegas de risa* II, 44:

Don Quijotes Bett (auf dem er spähend steht) = *su atalaya* II, 48 (vgl. dazu den am Boden liegenden Sancho, auf den II, 53 ein burlador tritt und kommandiert *como desde atalaya*);

mein Mann (im Munde Teresas) = (*Sancho*) *mi consorte* II,52;

Anreden Sanchos an die Herzogin = *vuestra encumbrada altanería* II, 30; *vuestra santidad* II, 31; *vuestra pomposidad* usw. Verbal heißt:

feige umkehren = *retirarse con gentil compás de pies* I, 19;

hochmütig werden = *no conocer la madre que os parió* II, 4;

Prediger werden = *subir en un púlpito e irse a predicar por esas calles* II, 6, *tomar un púlpito en la mano* II, 20, *no sólo poder tomar un púlpito en las manos, sino dos en cada dedo* II, 22;

drohen (Don Quijote gegen die Löwen!) = *requerir la espada* II, 17;

sich nach Ungeziefer absuchen = *tentarse y pescarse: te tientes y pesques* II, 29.

Komische Formgestaltung ganzer Ideen:

Der Mohr wird uns noch einmal züchtigen, wenn er noch Kraft hat.	*El moro nos vuelve a castigar, si se dejó algo en el tintero* I, 17.
Du hast Dulcinea beleidigt.	*Has puesto lengua en la sin par Dulcinea* I, 30.

Die Komik des Ausdruckes «*poner lengua en*» liegt in seiner analogischen Verwendung zu «*poner mano en*».

Ich kenne den Sattel genau.	*Así la (albarda) conozco, como si la hubiera parido* I, 44.
Ich kenne den Eselsschrei genau.	*El rebuzno conozco come si le pariera* II, 55.

Wiederum zwei komische unmögliche Analogien an Wendungen wie conozco tal persona, como si le hubiera parido etc.

Wer anderes behauptet, ist nicht bei Sinnen.	*El que otra cosa ha dicho o dijere debe de estar hecho uva* I, 45 (*hecho uva* = betrunken).

Man muß nicht immer kämpfen.	*No ha de ser todo Santiago y cierra, España* II, 4.
Teresa taugt nicht zur Fürstin.	*No vale dos maravedís para Reina. Condesa le caerá mejor, y aun Dios y ayuda* II, 7.
Das ist eine ganz neue Art Mensch.	*Es hombre nuevo, y de aquellos que no se usan (!) en el mundo* II, 14.
Die modernen Eremiten sind keine Engel.	*No son los que ahora se usan como aquellos de los desiertos de Egipto* II, 24.

Die Komik liegt wieder in einer Analogie: usarse, ein typisch für Sachen bestimmtes Verb wird auf Personen bezogen.

Rocinante ist ein ganz enthaltsames Pferd.	*Aunque se la (yegua) den entre dos platos, a buen seguro que el caballo no la arrostre* I, 16.

«Entre dos platos» servierte man besonders feine Speisen, die Metapher hier ist grandios.

Waffenhandwerk ist der Wissenschaft vielleicht innerlich, sicherlich äußerlich überlegen.	*Llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras con un sí sé qué de esplendor que se halla en ellos* II, 24.

Neue humoristische Gestaltung auf der Basis der Analogie: Das berühmte un no sé qué erzeugt ein un sí sé qué. Vgl. quizá y aún sin quizá (I, 12).

Nicht abschweifen!	*Sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos* II, 26.

Komischer noch wirkt die musikalische Terminologie im folgenden Fall:

Der Eselsschrei als Spott forderte notwendig Prügel heraus.	*A música de rebuznos ¿qué contrapunto se había de llevar sino de varapalos?* II, 28.
Ich bin Sancho Panza, durchaus identisch mit dem Knappen des I. Teiles des „Quijote".	*Aquel Sancho Panza soy yo, sino es que me trocaron en la cuna, quiero decir que me trocaron en la estampa* II, 30.
Sanchos wegen werde ich den Esel gut pflegen lassen (sagt die Herzogin).	*Por ser alhaja de Sancho, le pondré yo sobre las niñas de mis ojos* II, 34 (den Esel!).
Die Tränen der Damen gehen mir sehr nahe.	*Las ... lágrimas destas señoras las tengo clavadas en el corazón* II, 41.

Es ist unmöglich[1] (eine Lieblingsbeteuerung Sanchos).

Eine Menge typisch spanischer Ausdrücke wie: *es pensar en lo excusado* II, 4, II, 53, *pedir peras al olmo* I, 22, *cotufas en el golfo* I, 30, II, 3, vor allem aber: *esto es como aquello que dicen: empriesa*[2]) *me vees y doncellez me demandas* II, 41.

Gedanken der Liebe und Sorgen über seine zerrissenen Strümpfe ließen Don Quijote nicht schlafen.

Los pensamientos ... no lo dejaron dormir ... un punto y puntábanse los (nämlich puntos im Sinne von Maschen!) *que le faltaban de sus medias* II, 46.

Bei diesem Beispiel ist die kühne Ellipse Hauptträgerin des Witzes, mehr als die „Kongruenz des Inkongruenten".

Ich will Hausmannskost und keine schädlichen Leckereien (sagt Sancho).

Darme a comer ... manjares exquisitos ... será sacar a mi estómago de sus quicios II, 49.

Ich bin noch nicht gestorben (sagt Sancho in der Grube).

Nunca me he muerto en todos los días de mi vida II, 55.

Du bist ein durchaus dummer, dazu etwas verschmitzter und bösartiger Sancho (sagt Don Quijote).

Eres tonto aforrado de lo mismo con no sé qué ribetes de malicioso y de bellaco II, 58.

Es war dunkle Nacht, da der Mond nicht schien.

La luna estaba en el cielo, pero no en parte que pudiese ser vista, que tal vez la señora Diana se va a pasear a los antípodas, y deja los montes y los valles escuros II, 68.

BETONT IRONISCHE AUSDRUCKSWEISEN

Wenn sich der Humor zu beschaulicher Satire wandelt, tritt er in das Stadium der Ironie. Seiner ganzen Konzeption nach als Satire der Ritterromane, seiner ganzen Ausführung nach, mit den stetigen Parodien der kaballeresken Situationen, Gepflogenheiten, Gebärden und Reden ist der „Don Quijote" ein typisches Werk der Ironie. Daher strahlt die Ironie vom Zentrum des Cervantinischen Humors aus in alle Teile und Teilchen des „Quijote" und durchpulst den ganzen

1) Vgl. dafür ältere Versuche wie Arcipreste de Talavera, *Corbacho* V: *es querer agotar río caudal con cesta o espuerta o con muy ralo farnero.*

2) empriesa = schwanger (nicht en priesa) vgl. Rodríguez Marín. Kommentierte Ausgabe Bd. VII, p. 75, Anm. 9.

Stil. «Apenas hay frase en el Quijote», sagt Cejador[1]), «que no tenga doble sentido y segunda intención, cuando no la tiene tercera, siendo toda la novela una burla irónica ...» Wollen wir aber, abgesehen von der Ironisierung des ritterlichen Stiles und ähnlicher Dinge Beispiele für Einzelmöglichkeiten der Ironie im „Quijote" zusammentragen, so wird es gut sein, wenn wir auch hier von dem einfachen rhetorischen Begriff der Ironie, als dem sprachlichen Ausdruck einer Sache durch ihr Gegenteil ausgehen. Es sind zunächst nur Adversativbegriffe des jeweils Gemeinten, hinter denen man notwendig und überzeugend das heitere Schmunzeln des Dichters zu bemerken und zu spüren glaubt. So wirkt besonders ironisch:

Wenn die Dirnen, die vor der venta herumschlampen, dem Don Quijote als promenierende Hoffräulein erscheinen: *dos graciosas damas se estaban solazando* I, 2;

wenn der Wirt von seinem Diebsgewerbe erklärt: *se había dado a aquel honroso ejercicio* I, 2;

wenn es von dem elenden Rocinante heißt: *era la mejor pieza que comía pan en el mundo* I, 2;

wenn dem feigen Sancho gesagt wird: *has de tener a raya tus naturales impetus* I, 8;

wenn die Balgerei zwischen Sancho und Maritornes genannt wird: *la más reñida y graciosa escaramuza del mundo* I, 16;

wenn die große Balgerei in der Venta heißt: *toda aquella armonía* I, 16;

wenn die in der Schlechtigkeit eifrige Maritornes bezeichnet wird als: *puntualísima Maritornes* I, 16;

wenn der wildes Erbrechen verursachende Balsam heißt: *el salutífero bálsamo* I, 17;

oder der „verfluchte" Balsam euphemistisch: *aquel benditísimo brebaje* I, 21.

Mit ähnlicher Ironie heißt

ein Galeerensträfling *este hombre honrado* I, 22;

die Kupplerin Quintañona *aquella tan honrada Dueña* I, 13;

die Dirne und Börsenerpresserin *honrada y valiente* II, 45;

das ungemütliche von Andreas gestörte Picknick wird genannt: *la buena comida* I, 32;

Ginés, der Eseldieb, wird von Sancho verflucht mit einem: *Bien haya* I, 25;

das Gedächtnis des Sancho, der keine drei Worte behalten kann, wird *buena memoria* genannt I, 26;

---

1) *La lengua de Cervantes* I, § 285.

ironisch sagt Don Quijote einmal von Sancho: *era un poco codicioso el mancebo* I, 27;
ironisch wirkt Don Quijotes Auffassung: *no es cosa de nada, sólo es matar a un gigantazo* I, 29;
ironisch heißt es von Don Quijotes Zögern mit der Ausfahrt: *defrauda con su tardanza el derecho* (statt enderezamiento) *de los tuertos* II, 7;
das kleine Duell zweier Studenten ist eine: *mortal tragedia* II, 19;
das Einsiedlerliebchen eine *sotaermitaño* II, 24; in dieser Richtung liegen auch die *semidoncellas* (I, 43) und der *baci-yelmo* (I, 44);
die Herzogin sagt von der alten Rodríguez: *es muy moza* II, 31:
die Herzogin empfiehlt Sanchos Wenigkeit den Dienern als: *tal personaje y tales barbas* II, 32
und befiehlt dem Küchenpersonal, den alten Bauern nicht zu quälen: *señores caballeros, vuesas mercedes dejen al mancebo* II, 32.
Doña Rodríguez sagt, als sie sich wütend über Sanchos Frechheit ärgert: *Las he ... con este buen hombre* II, 31.
Sancho selber nennt das Einseifen mit Schmutzwasser: *semejantes refrigerios* II, 32;
das kleine Dorf El Toboso wird einmal *ciudad* (II, 9) und einmal *el gran Toboso* genannt (II, 10);
der feige Lakai Tosilos heißt: *el valeroso combatiente* II, 56;
die Grube als unfreiwilliger Stall für den Rucio ist seine «*posada*» II, 55;
die als Schäferinnen verkleideten Damen werden mit dem nüancenreichen Ausdruck belegt: *estas señoras zagales contrahechas* II, 58;
die Räuber des Roque sind: *aquella buena gente* II, 60.
Sanchos Geißelung, die sich an Baumrinden gütlich tut, ist «*el sacrificio*». *Parece que había madrugado el sol a ver el sacrificio* II, 72 und die Kritik der Baumgeißelung lautet: *tal era la riguridad con que se azotaba* II, 71;
eine ungewöhnliche Ironie im Munde des Don Quijote ist seine Rede an die Schildbürger: *bueno sería por cierto que todos estos insignes pueblos se corriesen y vengasen* II, 27;
Die Bauerndirne, die kein Scharwänzeln leiden kann, sagt: *amiguita soy yo de re(s)quebrajos* II,10;
Dorotea nennt den Kerl von Diener, der ihr nachstellte, *mi buen criado* I, 28;
die heuchlerische Dirne spricht von ihrem angeblichen Vergewaltiger als von «*este buen hombre con sus manos limpias*» II, 45.

Zwischen der ironischen Gesamtkonzeption des Romans und ihren kleinsten Ausläufern, den zuletzt betrachteten Wortironien liegen

die Gedankenironien der Charakterkomik, der Situationskomik und der dichterischen Kritik, die nun ebenfalls in charakterischen Beispielen erfaßt werden sollen.

Gleich zu Anfang des Romans ist ein Höhepunkt der Charakterkomik des Don Quijote ironisch festgehalten: Der Ritter, dem sein zuerst konstruierter Papphelm beim ersten Schwertstreich in die Brüche ging, erklärt den zweiten, ohne nochmals seine Stärke zu prüfen, von vornherein als einen Musterhelm: *Quedó satisfecho de su fortaleza, y sin querer hacer nueva experiencia della la diputó y tuvo por celada finísima* (I, 1). Unbeschadet seiner elenden Lächerlichkeit empfindet sich der Hidalgo von Anfang an, alle Zukunft vorwegnehmend, als «*caballero tan famoso*» (I, 1). Die Scheinbefreiung des Andreas veranlaßt ihn zu dem Ausruf: «*Don Quijote de la Mancha . . ., como todo el mundo sabe, ayer recebió la orden de la caballería, y hoy ha desfecho el mayor tuerto y agravio*» (I, 4). Der Größenwahn Sanchos wird mit derselben Ironie gepackt: Kaum daß er seinem Herrn einen einzigen Tag dient, da verlangt er schon eine Insel «*en pago de mis muchos y buenos servicios*» (I, 10). Sanchos Frage, ob der Knappe über Schmerzen klagen dürfe, nimmt Don Quijote ernst, und der Dichter lacht hinter der Antwort, die der Hidalgo erteilt, «*que podía muy bien quejarse, cómo y cuándo quisiese, sin gana o con ella*» (I, 8). Welch unbewußte Ironie liegt in dem Doppelsinn des Prahlens Don Quijotes über seine Taten als «*cosas que apenas podrán ser creídas*» (I, 8), welche Ironie in dem Pathos über seine «*nunca vistas hazañas*» (I, 9). Wie verhöhnt ihn umgekehrt Dorotea-Micomicona mit ihrer Wortspielerei: «*Don Quijote de la Mancha, cuyas nuevas llegaron a mis oídos así como puse los pies en España*» (I, 29), und dazu nennt sie die Binnenstadt Osuna als ihren Landungsort, und preist seinen Ruhm als bekannt «*no sólo en España, pero en toda la Mancha*» (I, 30). Ähnlich paradox-ironisch II, 32: «*(Dulcinea) debía de ser la más bella criatura del orbe y aún de toda la Mancha.*» Welche Ironie liegt in den Worten des weltfremden Don Quijote: «*Sabéis poco del mundo*» (I, 43)! Wie schmerzlich-komisch, daß Don Quijotes, des Guten, erster Eindruck auf den Domherrn ist der eines «*facineroso salteador o otro delinquente*» (I, 47). Welche Ironie der Situation, wenn Sancho über dem von den Prozessionsteilnehmern durchgeprügelten Hidalgo, den er für tot hält, eine Endecha anstimmt: «*Sancho no hizo otra cosa que arrojarse sobre el cuerpo de su señor, haciendo sobre él el más doloroso* (in Sanchos Sinn) *y risueño* (im Sinne von Dichter und Leser) *llanto del mundo*» (I, 52).

Ironie intensivster Art ist es, wenn Don Quijote, von Sancho hinsichtlich der Dulcinea-Botschaft radikal belogen und betrogen, den

Escudero ein zweites Mal zur Herrin senden will mit der Bitte «*de traerle tan buena respuesta como le trujo la vez primera*» (II, 10). Sancho seinerseits belügt in diesem Punkte seinen Herrn weiter, und es ist eine köstliche Ironie für den Leser, wenn Sancho den Bedenken des Don Quijote, ob er sich zum Abgesandten an die Herzogin eigne, die patzige Antwort entgegensetzt: «*No está la vez primera que he llevado embajadas a altas y crecidas señoras en esta vida*» (II, 30). Don Diego de Miranda, erstaunt über Don Quijotes außerritterlichen Scharfsinn, sagt zu dem Narren: «*todo lo que vuestra merced ha dicho y hecho va nivelado con el fiel de la misma razón*» (II, 17). Don Quijote fragt in seinem Übereifer den Analphabeten Sancho: «*¿Dónde has visto tú o leído?*» (II, 28). Als Don Quijote seine einzige große Feigheitsanwandlung hat, orakelt die Ironie des Autors: «*es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión*» (II, 28). Sancho ist stolz auf die Liebe der Herzogin zu seinem Esel, ohne zu ahnen, daß sie ihn selber als Esel betrachtet bei den Worten: «*Al rucio se le dará recado a pedir de boca . . .; que se le tratará como a su misma persona*» (II, 31). Sancho hat sich vor nicht langer Zeit auf Ungeziefer untersucht und allerlei Läuse gefunden (*y aún algos!*), und trotzdem wagt er die Aufforderung, die dem Tatbestand, den der Leser kennt, geradezu ins Gesicht schlägt: «*Almohácenme estas barbas y si sacaren dellas cosa que ofenda a la limpieza, que me trasquilen a cruces*»[1]) (II, 32). Von einer contradictio spürt Sancho auch nichts, wenn er jeden, der ihn waschen will, in überhöflicher Art bedroht: «*Digo por mi barba, hablando con el debido acatamiento, le daré tal puñada que le deje el puño engastado en los cascos*» (II, 32). Weil sich Sancho als Statthalter in einer Scheinwürde befindet und weil sich der Betrogene in diese Würde hineinfühlt, wirkt es so komisch, wenn er sagt: «*los que gobernamos, los que somos jueces*» (II, 47). Dabei kann Sancho auch selber bewußt ironisch sein, was ihm nicht schlecht steht: Dem Bettler, der ihn mit der Beschreibung der Porträts seiner Kinder aufhält, ruft er zu: «*Si hubiera comido, no hubiera mejor postre para mí que vuestro retrato*» (II, 48). Ironie, zu deren Erkenntnis allerdings philologische Kenntnisse notwendig sind, liegt auch vor, wenn Sancho unbewußt zu seinem Selbstlob traditionelle verblaßte Ausdrücke der Germanía gebraucht, deren Grundbedeutung bei Sancho objektiv ungefähr zutrifft. So ist «gerifalte» als Raubvogel die Argotmetapher für «ladrón»; und «sagitario» gebraucht die Germanía im Sinne von „Sträfling, der durch die Straßen gepeitscht wird". Ungeachtet dieser Bedeutungen prahlt Sancho: «*gobernaré mejor que un gerifalte*» (II, 34); «*gobiernan como unos*

---

1) Behandlung der Irrsinnigen.

gerifaltes» (II, 32), «*zapateo como un gerifalte*» (II, 62), «*estuve gobernando como un sagitario*» (II, 54). Der arme Don Quijote, der glaubt, Sancho geißle sich zu Tode, während er nur auf die Baumrinde einhaut, will ihn daran hindern «*Mira, amigo, que no te hagas pedazos*» (II, 71) und wird durch Sanchos Rabulistik getröstet: «*Yo pienso darme de manera que sin matarme me duela, que en esto debe de consistir la sustancia deste milagro*» (II, 71). So ist bald charakterologisch, bald situationsmäßig, bald im Sinne der sich gegenseitig nicht verstehenden Gestalten Don Quijote und Sancho, bald im Sinne der objektiven Kritik der Umwelt wie des Dichters, alles in eine vieldeutige Atmosphäre getaucht. Als die beiden Abenteurer mit ihren Reittieren heimkehren, rufen sich noch die Straßenjungen mit vielsagender Ironie zu: «*veréis el asno de Sancho Panza . . . y la bestia de Don Quijote*» (II, 73).

Die charakterologisch bedingte Ironie, vorab bei Don Quijote, erscheint bisweilen bis zur sogenannten „tragischen Ironie" gesteigert. Man denke nur an eine Konzeption, wie die Demütigung des reinen Toren vor den verworfenen Dirnen: «*Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso no toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas*» (I, 2). Der monomane Narr sagt (sich seiner Narrheit gar nicht bewußt) vor seiner Liebesbuße: «*Seré loco de veras*», und er setzt die Erklärung mit unheimlichem Stolz hinzu: «*Volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión*» (I, 25). Es ist ferner tragische Ironie, wenn Don Quijote in völliger Verkennung der Situation in der Venta, als man ihm Dorotea als Prinzessin Micomicona vorgetäuscht hat, staunend über das anscheinende Spiel des Schicksals ausruft: «*¿Quién podrá decir que esta señora es la gran reina que todos sabemos y que yo soy aquel caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la fama?*» (I, 37). Er glaubt ohne weiteres, daß ihm Dorotea als ihrem Retter und Befreier von jenem Riesen dankt, der ihr Reich Micomicón bedroht, während sie ihm ironisch dafür dankt, daß er sie durch den Zufall des Scherzes, den sie mit ihm treibt, ihrem Bräutigam Fernando zugeführt hat: «*Si por vos, señor, no fuera, jamás acertara a tener la ventura que tengo, y en esto digo tanta verdad como son buenos testigos della los más destos señores*» (I, 37). Es ist weiterhin tragischste Komik, wenn der Narr, dem die Molke über das Gesicht läuft, ängstlich ausruft: «*Parece que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos*» (II, 17). Als der gesunde Menschenverstand des Sancho hinter dem Waldknappen aus allerlei evidenten Gründen den Tomé Cecial wittert, redet ihm Don Quijote die Vernunft aus mit einem: «*¡Estemos a razón!*», und als Sancho auf der

einzig vernünftigen Identität des Spiegelritters mit Sansón Carrasco besteht, bemitleidet der Narr die augenfällige Vernunft mit dem Worte des Wahnes: «*Ya sabes de experiencia ... cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros*» (II, 16). Gesteigerter ist noch die Tragik der Ironie, wenn Don Quijote wehmütig nach einem Mittel sucht, der verzauberten Dulcinea besiegte Feinde schicken zu können: «*Gigantes he vencido y follones y malandrines le he enviado, ¿pero adónde la habían de hallar, si está encantada?*» (II, 31).

Auf den Hokuspokus mit der Dueña Dolorida fällt Don Quijote glatt herein und meint nun über den Hausgeistlichen, der ihm seine Tollheit ausreden wollte, triumphieren zu können: «*Quisiera yo ... que estuviera aquí presente aquel bendito religioso ... para que viera por vista de ojos, si los tales caballeros son necesarios en el mundo*» (II, 36). Von dem burlesken Ständchen der losen Altisidora getäuscht, ruft der arme, alte und häßliche Don Quijote aus: «*No ha de haber doncella que me mire, que de mí no se enamore*» (II, 44). Tragische Ironie ist es auch, wenn der ahnungslose Don Quijote dem Pfarrer und dem Baccalaureus, die seine Besiegung ausgeheckt bzw. vollzogen haben, nach der Rückkehr seine Niederlage als schmerzliche Neuigkeit erzählt: «*Don Quijote se apartó a solas con el bachiller y el cura, y en breves razones les contó su vencimiento*» (II, 73). Zu grandiosester Tragik aber erhebt sich die Komik des Romans, wenn der besiegte Don Quijote für den Wahn einer nicht existenten Dulcinea einem Scheinritter, dem Sansón Carrasco, die Erklärung, seine imaginäre Dame sei nicht die schönste, verweigert und lieber sterben will: «*Don Quijote molido y aturdido, sin alzarse la visera ... con voz debilitada y enferma dijo: Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad: aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra*» (II, 64).

Wie sich die Ironie im Dienste der Personencharakterisierung mit Vorliebe in tragische Ironie wandelt, so kehrt sie sich im Dienste der objektiven Kritik meistens in Satire um. Einer der großen Lehrmeister des Cervantes, der große italienische Renaissancepoet Ariost hatte sich im Orlando Furioso die Palme in der satirischen Ironie errungen. Er lacht beispielsweise über die allein umherziehenden „Jungfrauen" der Rittererzählungen, die trotz allem stets unberührt blieben; deshalb läßt er Angelica das gleiche von sich behaupten, um dann seine Kritik anzufügen:

E che 'l fior virginal così avea salvo
Come se lo portò dal matern' alvo ...
Forse era ver, ma non però credibile (*Orlando* I, 55).

Bei Cervantes haben wir den Reflex dieser ironischen Satire, wenn es heißt: «*Doncella hubo ... que al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un dia debajo de tejado, se fué tan entera a la sepultura como la madre que la habia parido*»[1] (I, 9). Ähnlichen Geist verrät die Saritisierung unreiner Leidenschaft im Sinne von Gewissenhaftigkeit im Schlechten: «*(Maritornes) jamás dió semejantes palabras* (Versprechen Unzucht zu treiben) *que no las cumpliese aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumia muy de hidalguia*» (I, 16). Die Wichtigtuerei mit läppischen Leistungen erhält einen Schlag, wenn der eine iahende Regidor dem anderen, weil er nicht immer Gelegenheit zur musterhaften Nachahmung des Eselsschreies hat, sagt: «*Hay raras habilidades perdidas en el mundo*» (I, 25). Der sittenlosen Altisidora gibt man das Keuschheitssymbol in die Hand: «*un ramo de amarilla y vencedora palma*» (II, 69).

Der Stil der Ritterromane wird ironisch satirisiert, wenn es heißt: «*La claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecian de perlas*» (I, 1). Die schlechten Dichter bekommen eins ab: «*Seria peor hacerse poeta, que según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza*» (I, 6). Die lügenhafte Geschichtschreibung hatte Ariost schon unter die Lupe genommen, als er dem Turpin eine einzige wahre Stelle zuerkennt:

> *I tronchi fin al ciel ne sono ascesi,*
> *Scrive Turpin, verace in questo loco* (*Orl. Fur.* 30, 49).

Cervantes greift diese Satire auf mit «*los doce Pares con el verdadero historiador Turpin*» (I, 6). Die Vernachlässigung der Literatur seitens der Großen in einer mäzenatenlosen Zeit klingt ironisch an: «*Vivimos en siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras*» (II, 16). Desgleichen grenzt Cervantes', des Lepantokämpfers, Satire an Bitterkeit, wenn er das Fehlen einer Veteranenversorgung geißelt: «*Ya se va dando órden, cómo se entretengan y remedien los soldados viejos y estropeados*» (II, 24). Der ingenio lego versäumt nicht, dem Gelehrtendünkel und akademischen Größenwahn einen Hieb zu versetzen: «*Sansón Carrasco ... es persona bachillerada por Salamanca, y los tales no pueden mentir sino es cuando se les antoja*» (II, 33). Die unfähigen Beamten entgehen nicht Cervantes' ironischer Kritik: Als die Herzogin den Sancho auffordert, auch seinen Esel nach der Statthalterschaft mitzunehmen, antwortet er nämlich: «*yo he visto ir más de dos asnos a los gobiernos*» (II, 33). Unter den mißliebigen Dueñas waren die alten Jungfern am verhaßtesten. Daher das ironische Wort: «*Nadie diga mal de las*

---

1) Die Ironie des Cervantes «*entera como la madre*» ist wegen der Irreführung durch den Ausdruck komischer als die Ariostsche Wendung.

dueñas y más de las antiguas y doncellas» (II, 37). Die übliche Verdächtigung der Schneider als Tuchdiebe kommt ironisch zum Ausdruck, wenn ein Schneider glaubt, sich wegen seines Berufes entschuldigen zu müssen: «*Yo con perdón de los presentes soy sastre examinado*» (II, 45). Die Spielwut, die man in den Häusern der Großen nachsieht, die man aber bei den Kleinen bekämpft, erhält ihren Hieb: «*Mejor es que se juegue en casas principales que no en la de algún oficial*» (II, 49).

Die Satire im engeren Sinne, wie sie Rabelais und Quevedo mit aller Erregtheit und Erbostheit betreiben, liegt dem milden, abgeklärten Humor des Cervantes natürlich ferne. Und so wagt sich denn seine kindliche Ironie nicht weit in den struppigen Wald der Satire hinein mit seinen reißenden Tieren und giftigen Pflanzen, sie ergeht sich lieber auf dem heiteren Gefilde des zarten Idylls. Das sieht man, wenn man eine besondere sympathische, herzliche, beschauliche und niedliche Art von Ironie bei Cervantes unter das Mikroskop nimmt, eine Art, die von seinem Roman Fäden zur Fabeldichtung spinnt: die humorvolle Vermenschlichung der Tiere. Rocinante und der Esel sind Protagonisten wie ihre Herren: «*Ruego te*», fleht der Hidalgo gleich zu Anfang den Zauberergeschichtschreiber an: «*que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras*» (I, 2). Bei dem ganzen Abenteuer mit den Yanguesischen Stuten (I, 15) ist Rocinante der Held, Rocinante, den Sancho für eine «*p e r s o n a casta*» gehalten hat, der einem nun solche Enttäuschungen bereitet, weil er es sich einfallen ließ: «*de refocilarse con las señoras facas*». Von seinen Prügeln sei nicht allzuviel Aufhebens zu machen, denn auch er sei «*caballero andante*» (I, 15). Rocinante erträgt alle Leiden standhaft «*con tanta paciencia como su amo*» (I, 52). Er heißt mit Recht «*el bueno de Rocinante*» (I, 52). Innigste Freundschaft verbindet ihn mit Sanchos Esel. Sie sind «*los dos continuos compañeros y amigos Rocinante y el rucio*» (II, 59). Ihre Freundschaft wird mit der der berühmtesten Freundespaare des Altertums verglichen (II, 12). Der Rucio selbst mit seinem Eselverstand kann sehr nachdenklich sein: «*el jumento . . . pensativo . . . pensando que aún no había cesado la borrasca de las piedras*» (I, 22). Er wird von Sancho stets als treuer Kamerad behandelt, nur hüllt er sich stets in Schweigen und antwortet nicht: «*(Sancho) le besaba y acariciaba como si fuera persona: el asno callaba, y se dejaba besar y acariciar de Sancho sin responderle palabra alguna*» (I, 30). Ein scheues Benehmen legt der Esel manchmal an den Tag: «*El pobrecito es un poco medroso*» (II, 31). Trotzdem steht er seinem Herrn in der Gefahr tapfer bei: Als Sancho vor dem Eber auf den Baum geflüchtet ist, «*pendiente de la encina y la cabeza abajo*», da ist der Rucio nahe «*junto a él, que no le desamparó en su calamidad*» (II, 34).

Als einziger Freund wird er von Sancho nach den Aufregungen der Statthalterschaft umarmt (II, 53), als einziger Freund nach dem Sturz in die Grube geherzt, liebkost und angesprochen (II, 55). Aber er hat nur ein Mittel, seinen Schmerz und seinen Jammer zu bekunden: *se quejaba tierna y dolorosamente* (II, 55). Die Trabanten des Herzogspaares, die von ihren Gefangenen Don Quijote und Sancho Stillschweigen verlangen, stellen diese Forderung auch an den Esel: «*uno de los de a pie con un agujón le punzaba al rucio, ..., como si hablar quisiera*» (II, 69).

HYPERBOLISCHE AUSDRUCKSWEISE

Der echte Humor hat stets etwas Jubelndes, Temperament- und Phantasievolles. Der Rahmen einer gesetzten, prosaischen, biederen Ausdrucksweise ist ihm zu eng. Seine Anschauungsobjekte stellen sich ihm vergrößert, seine Empfindungen sublimiert dar. Seine Ausdrucksweise wird so die Übertreibung, die Hyperbel. Wenn diese hyperbolischen Ausdrucksweisen bei Cervantes unbeschadet seiner mesura-Stimmung besonders stark vertreten sind, so ist neben dem Temperament des Dichters als ihrer Keimzelle noch zu beachten, daß er ein Mann ist, der lange im Süden Spaniens gelebt hat, wo der Volkscharakter und wo die Volkssprache betont hyperbolisch sind. Deshalb hat Rodríguez Marín nicht unrecht gehabt, einige Hyperbeln des Cervantes als Andalusismen zu werten.[1]) Hinzukommt, daß die Hyperbel, das traditionelle Charakterisierungsmittel für den Bramarbastyp[2]), den rodomontadenfrohen Capitán, sich auch für den Don Quijote mit seinem ritterlichen Größenwahn außerordentlich eignet. So kommt denn die Hyperbel im „Quijote" aus vielfachen Gründen zu starker und reichlicher Geltung.

Numerisch steht die Hyperbel, die den Don Quijote, vor allem in seinem ritterlichen Größenwahn, charakterisiert, an der Spitze. Ihre Komik ergibt sich aus dem ungeheuren Mißverhältnis von Wollen und Können, Kraftgefühl und tatsächlicher Schwäche, den Drohungen und den Mitteln, diese auszuführen. Don Quijotes größter Vorgänger (was die stilistische Qualität dieser Hyperbeln betrifft) mag der spanische Ur-Capitán, der Centurio in der Celestina sein, wenn er etwa sagt: «¿Quién sino ella (= mi espada) puebla los más cimenterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino que hacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla muy fina? ¿Quién hace

1) *El Andalucismo y el Cordobesismo de Miguel de Cervantes,* Madrid 1915.

2) Vgl. hierzu die historischen Bemerkungen von A. Castro. *Pensamiento de C.* p. 224.

riza de los broqueles de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud, sino ella? ¿Qué los casquetes de Almacén asi los corta, como si fuesen hechos de melón? ... No es más en mi brazo derecho dar palos sin matar, que en el sol dejar de dar vueltas al cielo» (Cel. 18). Mit diesen Renommiermitteln der Kampfhahnstimmung verschmäht es Cervantes nicht, auch zu anderen Zwecken, als denen des Säbelrasselns, Wirkungen zu erzielen. So sagt sein Estudiante in dem Entremés «La Cueva de Salamanca» (III), lediglich um die Beharrlichkeit seines Schweigens zu betonen: «Pueden matar delante de mí más hombres, que carneros en el rastro, sin que yo desplegue mis labios para decir palabra alguna.» Don Quijote kennt die renommierende Hyperbel von der Urform angefangen in allen Spielarten und Formen.

Noch bevor er, «*el más valeroso andante que jamás se ciñó espada*» (I, 3) regelrecht zum Ritter geschlagen ist, bedroht er wie ein echter Capitán den harmlosen Maultiertreiber: «*No las toques (las armas) si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento*» (I, 3), glaubt er sich im Besitze eines unbegrenzten Mutes, wie die Helden der Ritterromane «*tanto ánimo, que si le acometieran todos los arrieros del mundo, no volviera el pie atrás*» (I, 3), ja er nimmt sich vor: «*si fuese otra vez acometido, y se viese armada caballero, no pensaba dejar persona viva en el castillo*» (I, 3). Bei dem heroischen Format der damaligen Zeit mag vielleicht die Hyperbel weniger stark geklungen haben — man denke an Ausführungen solcher Drohungen, wie z. B. in Lopes «Comendadores de Córdoba». — Aber die Hyperbel ist im Munde Don Quijotes tatsächlich immer ein Maximum: «*Yo sé*», sagt er komischerweise gerade nach seiner ersten Niederlage durch die Toledaner Kaufleute, «*que puedo ser ... todos los doce Pares de Francia y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por si hicieron se aventajarán las mías*» (I, 5). So sehr ist er überzeugt, «*que en él se resucitase la caballería andantesca*» (I, 7). Leiden und Schmerzen existieren angeblich nicht für ihn, seinem Programm entsprechend «*no quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella*» (I,8). Die wildesten Übertreibungen aus alten Romanzen häuft er zu (für ihn) sinnlosen Schwüren: «*de no comer pan en manteles ni con su mujer folgar, y otras cosas que aunque dellas no me acuerdo las doy aquí por expresadas*» (I, 10). Er meint: «*Si no fuese porque imagino, ¿qué digo imagino? sé muy cierto que todas estas incomodidades son muy anejas al ejercicio de las armas, aquí me dejara morir de puro enojo*» (I, 15). Sanchos Rat, dem Kampf mit den überlegenen Yanguesen aus dem Weg zu gehen,

beantwortet er mit Redensarten wie: «*Yo valgo por ciento*» (I, 15), «*Ya habrás visto por mil señales y experiencias hasta adónde se extiende el valor de este mi fuerte brazo*» (I, 15).

Den Begleitern des nächtlichen Leichenzuges, die ihn um das erhoffte Abenteuer bringen, sagt er wenigstens nachträglich: «*Os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los mismos satanases del infierno*» (I, 19). Dem so gefährlich aussehenden Walkmühlenabenteuer gegenüberstehend betont er ähnlich I, 5: «*Yo soy quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los doce de Francia y los nueve de la Fama*» (I, 20). So enorm dünkt dem Don Quijote bisweilen sein Heldentum, daß er den gefährlichsten Gegner mit verächtlichen Diminutiven belegt, wie «*no siéndole mucho matar a un gigantillo*» (I, 37) oder «*¡leoncitos a mí, a mí leoncitos!*» (II, 17). Besonders der modernen Kriegstechnik gegenüber betont er sein grenzenloses Heldentum: «*Aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar, si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso*» (I, 38). Er hält einen Kampf seiner Person allein mit dem ganzen Türkenheer nicht für ausgeschlossen: «*Tal podría venir entre ellos (caballeros) que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco*» (II, 1). Denn: «*El buen caballero andante, aunque, vea diez gigantes que con las cabezas no solo tocan sino pasan las nubes, y que a cada uno le sirven de piernas dos grandísimas torres, y que los brazos semejan árboles de gruesos y poderosos navíos, y cada ojo como una gran rueda de molino, y más ardiendo que un horno de vidrio, no le han de espantar en manera alguna*» (II, 6). Den Theaterteufel, der Sanchos Esel raubte, gedenkt Don Quijote zu züchtigen, und so droht er: «*No se me ha de ir el demonio farsante alabando, aunque le favorezca todo el género humano*» (II, 11). Dem Spiegelritter, der, nachdem er sich bei Dulcinea gemeldet, wieder zu ihm zurückkehren soll, sagt der größenwahnsinnige Hidalgo: «*El rastro de mis hazañas os servirá de guía*» (II, 14). Vor dem Löwenabenteuer betont er: «*Aquí estoy con ánimo de tomarme con el mismo Satanás en persona*» (II, 17). Der Löwenwärter, der ihn am Herausfordern des Löwen hindern will, bekommt sofort die Drohung zu hören: «*Con esta lanza os he coser con el carro*» (II, 17). So wenig sich Don Quijote vor «leoncitos» und «gigantillos» fürchtet, tut er es vor Stieren: «*Para mí no hay toros que valgan, aunque sean de los más bravos que cría Jarama en sus riberas*» (II, 58). Angesichts des Netzes, das die schönen Schäferinnen über den Weg gespannt haben, kann Don Quijote die kindliche Fanfaronade nicht unterdrücken: «*Aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde, fueran de durísimos diamantes,...*

así las rompiera yo como si fueran de juncos marinos o de hilachas de algodón» (II, 58).

Eine Befreiungsaktion für einen Menschen scheint ihm ein viel zu kleines Unternehmen, so daß er sich brüstet: «*Con la fuerza de mi brazo diera libertad, no sólo a Don Gregorio, sino a cuantos cristianos cautivos hay en Berbería*» (II, 65). Auch im Aufspüren seiner Gegner kann sich Don Quijote nicht genug tun. Da droht er: «*Os tengo de hallar, aunque os escondáis más que una lagartija*» (I, 4) oder «*Le había de hallar, aunque se escondiese en el vientre de la ballena* (I, 31) oder «*Yo le cobraré,... si bien se encerrase... en los más hondos y escuros calabozos del infierno*» (II, 11), oder «*propuso en sí de buscalle, aunque supiese andar un año por aquellas montañas hasta hallarle*» (I, 23).

Genau so hyperbolisch maßlos wie in seinen Drohungen ist Don Quijote in seinen Versprechungen und Hoffnungen. Kaum hat er den Sancho gedungen, da verspricht er ihm, «*que ganase en quítame allá esas pajas alguna ínsula*» (I, 7). Hier kehrt sich die Drohung in Trost um: «*Si tu vives y yo vivo ... cosas y casos acontecen ... modos tan nunca vistos ni pensados ...*» (I, 7). Bei Verwundungen lautet der Trost: «*Sañaremos en un abrir y cerrar de ojos*» (I, 17), bei der Verbeulung des Helmes: «*Yo la aderezaré de suerte que no le haga ventaja ni aun le llegue la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas*» (I, 21). Als sich ihm beim Streikversuch Sanchos, Carrasco als einziger zum Knappen anbietet, jubelt Don Quijote: «*¿No te dije yo, Sancho, que me habían de sobrar escuderos?*» (II, 7). Die «*más de doce mil libros*» (II, 3), die nach Sansón Carrasco die Auflage seiner gedruckten Heldentaten darstellen, steigern sich dem hoffnungsfreudigen Ritter ins Ungemessene, so daß er sich dem Don Diego gegenüber trotz seiner notorischen Wahrheitsliebe brüstet: «*Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia*» (II, 16). Sein Optimismus glaubt an eine Radikalreinigung des schmutzigen Sancho unter dem Äquatorialeinfluß: «*Para mí tengo que estás más limpio que un pliego de papel liso y blanco*» (II, 29). Dem bei der verhängnisvollen Kahnfahrt zaghaften Sancho redet er die Angst aus mit dem Hinweis, er befinde sich «*en la mitad de las entrañas de la abundancia*» und sei «*sentado en una tabla como un archiduque*» (II, 29).

Dem tollen Don Quijote stellen sich auch die Gegner und Freunde, alle ihm feindlich oder freundlich erscheinenden Objekte in hyperbolischer Vergrößerung dar. Sie sind jeweils nicht nur anders, sondern auch gigantischer, eben um so viel bedeutender als das Ritter-

liche im Vergleich zum Bürgerlichen. Und es ist nicht nur der Gegensatz von Illusion und Wirklichkeit, sondern auch der von kleinem und übergroßem Format, der den Humor auslöst, wenn Wirtshäuser als Burgen, Bürger als Ritter, Windmühlen als Riesen, Becken als Helme, Schafe als Heere, Dirnen als Edelfräulein, Leichenbegleiter als Gespenster, Bauernmädchen als Damen, Lakaien als Hidalgos erscheinen. Und diese Übertreibung des Formates geht bis in den Einzelausdruck bei dem getäuschten Don Quijote: «*Los brazos largos* (Windmühlenflügel), *que los suelen tener algunos* (er meint gigantes) *de casi dos leguas*» (I, 8), oder «*Gigantes ... tan grandes como grandes torres*» (II, 1). Dulcinea, das wesenlose Ideal, ist die hyperbolischste aller Kräfte: «*No sabéis vos que si no fuese por el valor que ella infunde en mi brazo, que no le tendría yo para matar una pulga*» (I, 30). Dulcinea gehört ihm zu den «*personas principales ... que muestran a tiro de ballesta su principalidad*» (II, 8). Ihretwegen und der platonischen Liebe wegen sagt er: «*No es posible que yo arrostre el casarme, aunque fuese con el ave Fénix*» (I, 30). Von einem Zauberer glaubt er: «*El que le encantó le puede hacer que no se mueva de un lugar en tres siglos*» (I, 49). Denen, die die Realexistenz der Romanritter bezweifeln, ruft er zu: «*Querer dar a entender ... que Amadís no fué en el mundo ... sera querer persuadir que el sol ño alumbra*» (I, 49). Und wie entschieden würde so ein alter Buchritter selber, seiner Ansicht nach, einen Schmäher des fahrenden Rittertums bestraft haben: «*Tapaboca le hubiera dado que no hablara más en tres años*» (II, 32). Als er sich vom Teufel mit einer Dueña in Versuchung geführt wähnt, spottet er: «*El diablo ... querrá ... engañarme ahora con una dueña, lo que no ha podido con emperatrices, reinas, duquesas, marquesas ni condesas*» (II, 46).

Hyperbolisch ist Don Quijote endlich in seinen Umgangsformen. Das zeigt sich schon dem einfachen Sancho gegenüber:

«*No consentiré yo que te toquen en el pelo de la ropa*» (I, 19).

«*Aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra*» (I, 31).

«*Una hora ha que los (refranes) estás ensartando, y dándome con cada uno tragos de tormento*» (II, 43).

«*El tesoro de Venecia, las minas del Potosí fueran poco para pagarte*» (II, 71).

Und über Sancho sagt er einmal: «*Yo no le trocaría con otro escudero, aunque me diesen de añadidura una ciudad*» (II, 32).

Vornehmen Damen gegenüber kennt Don Quijotes Höflichkeit schon gar keine Grenzen mehr: Der angeblichen Prinzessin Micomicona gute Meinung über ihn ist ihm eine «*Buena opinión, ... la cual curaré ... que salga verdadera, o me costará la vida, y aun más, si más*

costarme puede» (I, 37). Als er bei der Begrüßung der Herzogin vom Pferde fällt, lautet seine Entschuldigung: «*Aunque mi caída no parara hasta el profundo de los abismos ..., de allí me levantara y me sacara la gloria de haberos visto*» (II, 30). Als er das Vogelnetz der schönen Schäferinnen gefährdet hat, leistet er sich den Ausspruch: «*Si como estas redes, que deben de ocupar algún pequeño espacio, ocuparan toda la redondez de la tierra, buscara yo nuevos mundos por do pasar sin romperlas*» (II, 58). Den Sansón Carrasco nennt er «*la coluna de las letras y el vaso de las ciencias y ... la palma eminente de las buenas y liberales artes*» (II, 7).

Nach allen Richtungen wird die komische Seite im Charakter des Don Quijote demnach durch die Verwendung der hyperbolischen Ausdrucksweise beleuchtet. Bei den anderen Personen des Romans ist die charakterisierende Bedeutung der Hyperbel gering. Sie kann dort vielfach als eine Reflexwirkung aufgefaßt werden, ausgelöst durch die Sprache des Hidalgos; in den meisten Fällen ist sie jedoch nur Humor des Autors durch das Medium seiner Personen. So werden bei Sancho passende Gelegenheiten benützt, um auch ihn aus Gründen des Zornes, der Angst, der Freude in Übertreibungen reden zu lassen:

«*Primero que a mí me tresquilen, tendré peladas y quitadas las barbas a cuántos imaginaren tocarme en la punta de un solo cabello*» (I, 7).

«*No han de bastar todos los emplastos de un hospital para ponerlas* (nämlich mis heridas) *en buen término*» (I, 15).

«*Sancho ... respondió que no pagaría un solo cornado, aunque le costase la vida*» (I, 17).

«*Aquella agua* (Wasserrauschen beim Walkmühlenabenteuer) *parece que se despeña ... desde los altos montes de la luna*» (I, 20).

«*La (memoria) tengo tan mala que muchas veces se me olvida cómo me llamo*» (I, 25).

«*Quererme v. m. que no le hable ... es enterrarme en vida*» (I, 25).

«*(Dulcinea) no llega a su zapato de la que está delante*» (I, 30).

«*No la gobernaré (la ínsula) con los años de Metusalén*» (II, 3).

«*(La aldeana-Dulcinea) puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés*» (II, 10).

«*Telas de brocado de más de diez altos*»[1] (II, 10).

«*Marisancha es tan grande como una lanza, y tan fresca como una mañana de abril y tiene una fuerza de un ganapán*

1) Der höchstgewirkte, feinste Brokat war «*de tres altos*» (R. Marín).

... Partes son esas no sólo para ser condesa sino para ser ninfa del verde bosque» (II, 13).

«*Dos (hijos) tengo yo que se pueden presentar al papa en persona*» (II, 13).

«*Tal vez hay que se nos pasa un día y dos sin desayunarnos, sino es el viento que sopla*» (II, 13).

Die drei letzten Beispiele stellen Renommierversuche gegenüber dem «Escudero del Bosque» dar.

«*Si un gato acosado, encerrado y apretado se vuelve en león, yo que soy hombre, Dios sabe en lo que podré volverme*» (II, 14).

«*El tal león, cuya debe de ser la tal uña, es mayor que una montaña*» (II, 17).

«*No sólo puede (Don Quijote) tomar un púlpito en las manos, sino dos en cada dedo*» (II, 22).

(Als der „verzauberte" Kahn so langsam vorwärts gleitet): «*No nos movemos al paso de una hormiga*» (II, 29).

«*Del dicho hidalgo ... dicen ... que hizo una muerte de un ángel*» (Die Engel aber sind unsterblich, die volkstümliche Hyperbel wird absurd II, 31).

Ähnlich:

«*Cosas ... (son) tan discretas ... que el mesmo Satanás no las podría decir mejores*» (II, 33).

«*No le pienso dejar (al rucio), aunque me llevaran a ser gran turco*» (II, 36).

«*La ocupación (de un gobernador) ... es tan grande, que no tengo lugar para rascarme la cabeza, ni aún para cortarme las uñas*» (II, 51).

«*Cuando menos se cate (Dulcinea), me verá hecho una criba de azotes*» (II, 59).

Wenn man bedenkt, daß viele der von Sancho gebrauchten Hyperbeln nicht sehr originell und teilweise abgebraucht sind, dann staunt man erst recht über die geringe Ausbeute verglichen mit der, die man bei dem stets heiteren Jongleur der Sprichwörter und patzigen Redensarten hätte erwarten sollen: eine Bestätigung dafür, daß Sanchos Hyperbeln nicht zu seiner Charakterisierung dienen, wie es bei Don Quijote war. Bei den Personen des Mittel- und Hintergrundes ist die hyperbolische Ausdrucksweise ebenfalls auf affektische Situationen reduziert, erhebt sich jedoch, wenn sie vorkommt, über konventionell gewordene Übertreibungen. Deshalb besteht Anlaß, die einzelnen Personen mit ihren typischsten komischen Übertreibungen anzuführen:

Der Pfarrer: «*Quemara ... al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante*» (I, 6).

Der Wirt (umgekehrt): «*Antes dejaré quemar un hijo que dejar quemar ninguno* (de los libros de caballería)» (I, 32).

Der Domherr: «*Sé más de libros de caballerías que de las súmulas de Villalpando*» (und dieses scholastische Handbuch konnte natürlich ein Geistlicher höherer Stellung und Bildung fast auswendig).

Ginés de Pasamonte: «*Es imposible de toda imposibilidad*[1]) *cumplirlo*» (I, 22).

Der Schäfer Eugenio: «*De cada niñería que pasaba en el pueblo, componía (Vicente) un romance de legua y media de escritura*» (I, 51). Eugenio trägt im übrigen mit Parodierung des bramarbasierenden Übertreibens des Soldaten Vicente de la Roca dessen Geschichte vor.

In ständigen Hyperbeln sprechen auch die beiden sich bedrohenden und dann fechtenden Studenten (II, 19), sowie der Koch des Camacho (II, 20) entsprechend dem Format seiner Küche. Tomé Cecial als Escudero del Bosque wetteifert mit Sancho in Rodomontaden (II, 13, 14). Ferner:

Der Regidor vom Eselsschrei: «*Podremos descubrir este animal, aunque esté metido en las entrañas de la tierra*» (II, 25). Ähnlich:

Der Erklärer des Puppentheaters: «*El solo (Gaiferos) es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra*» (II, 26).

Die Herzogin (zu Don Quijote): «*Daré orden que ni aun una mosca entre en su estancia, no que una doncella*» (II, 44).

Teresa: «*Yo quisiera que fueran (las bellotas) como huevos de avestruz*» (II, 52).

Altisidora: «*No soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña*» (II, 70).

Der Bauernknabe Andreas: «*Me dió ... tantos azotes que quedé hecho un San Bartolomé desollado*» (I, 31).

Ana Félix: «*El lugar donde hicimos asiento fué en Argel, como si le hiciéramos en el mismo infierno*» (II, 63).

Scheint bei den Hyperbeln, die die cervantinischen Personen gebrauchen, der Grundsatz aus Persiles II, 2 befolgt zu sein: «Las hipérboles por más que lo sean, han de parar en puntos limitados», so trifft dieser mit nichten auf jene Hyperbeln zu, die der Dichter ohne Vermittlung seiner Personen als humorvoller Berichterstatter dem

1) Dieser wohl von Cervantes geprägte treffende hyperbolische Ausdruck wird von ihm II, 3 und II, 53 nochmals gebracht (bei Cejador nicht vermerkt).

Leser in die Hand gibt. Bei dieser letzten Gruppe, der ästhetisch selbständigsten und wertvollsten, verlohnt es sich, eine Stufenleiter der Hyperbeln anzulegen nach dem Grad und der Tragweite des darin enthaltenen Humors. Freilich bleibt dieser Maßstab mehr oder weniger subjektiv. So wird der Humor zunächst durch die sachliche Richtigkeit und Motivierung der Übertreibung in Schach gehalten, wenn es z. B. heißt:

vom Autor: «*aficionado de leer, aunque sean los papeles rotos de las calles*» (I, 9);

von den ängstlichen Damen: «*haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágines y casas de devoción de España*» (I, 8).

vom Maultier des Biskayers: «*mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta*» (I, 9);

von dem Gegner Don Quijotes und dem Hidalgo: «*no parecía sino que estaban amenzando al cielo, a la tierra y al abismo*» (I, 9);

von der gutmütigen Dirne Maritornes: «*aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana*» (I, 17). Hier liegt die Hyperbel in der ungeheuren Einschränkung.

Stärker tritt der Humor schon hervor, wenn die Hyperbel als äußeres Zeichen, zum Inhalt eines Tatbestandes einen offenbaren Widerspruch bildet. Das kann man an den Beispielen sehen, die den lahmen alten Rocinante als Rennpferd erscheinen lassen, wie:

Bajó de la costezuela como un rayo (I, 18).

No parecía sino que en aquel instante le habían nacido alas a Rocinante (I, 19).

Comenzó a correr por aquel llano, que no le alcanzara el viento (I, 21). *Y a todo galope (porque carrera tirada no se lee en toda esta verdadera historia que jamás la diese Rocinante) se fué a encontrar* ... (I, 52). *Se fué huyendo con tanta priesa que no la alcanzara una jara* (II, 23).

Als dritte Schicht der direkten Hyperbeln des Cervantes mag man die passende Verwertung populärer Kraftübertreibungen ansetzen, wie:

Sancho no osaba apartarse un negro de uña de su amo (I, 20).

De la paciencia ... de Rocinante bien se podía esperar que estaría sin moverse un siglo entero (I, 43).

Cosas ... bastantes a infundir miedo ... en el pecho del mismo Marte (I, 20).

Púsose Don Quijote de mil colores (II, 31). Daran schließen sich zwanglos die originelleren Prägungen:

(Sancho) pensó que tenía en el vestido un mayorazgo (II, 34).

Una albarda más blanda que la mesma seda (II, 40).

Cosas incitativas y que llaman a la sed de dos leguas (II,54).
Su rostro de media legua de andadura seco y amarillo (I, 37).
No habia en toda la venta un palmo desocupado (I, 42).
Los ojos hechos brasas (II, 17) (vom Löwen gesagt).
En el fuego ... ardia un mediano monte de leña (II, 20).
Seis ollas que ... eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne (II, 20).
Un rosario de cuentas ... mayores que medianas nueces y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz (II,23).
Le veían (a Don Quijote) con media vara de cuello más que medianamente moreno (euphemistisch) (II, 32).
Los pobres animales ... dando mil corcovos (wirkt in dem bewegten Bild stärker als oben: mil colores) *dieron con sus dueños en tierra* (II, 61).

Redensartliche, zum Teil verbal verankerte Hyperbeln wirken noch stärker:

No parecía sino que toda la ínsula se hundía (bei Sanchos tragikomischem Herrschaftsende) (II, 53).
(Sancho) fué dar consigo en el suelo tan gran golpe, que pensó que se había hecho pedazos (II, 53).
Duró la batalla (nämlich die nächtliche Verprügelung der Rodríguez und des Don Quijote durch die Herzogin und ihre Leute) *casi media hora* (II, 48).
Sancho disparaba con una risa que le duraba una hora (II, 54).
De cada mano y pie le (= al caballo frisón de Tosilos) *pendía una arroba de lana* (II, 56).
Vista fué ésta que ... hizo parar al sol en su carera para verlas (II, 58).
Un balandrán de paño leonada que pudiera hacer sudar en aquel tiempo (= verano) *al mismo hielo* (wesentlich suggestiver und komischer als oben al mismo Marte) (II, 62).
En aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo (absurd komische Formulierung) (II, 69).

Endlich stellen sich die ganz originellen Hyperbeln des an so eindrucksvollem Material und seiner passenden Verwendung geschulten Dichters ein:

Gente advenediza de ración y quitación tan mísera ... que en pagar el almidonar un cuello se consumía la mitad della (II, 24).
Una empanada de media vara; y no es encarecimiento, porque era de un conejo albar tan grande que Sancho al tocarla entendió ser de algún cabrón, no que de cabrito (II, 13).

Su sombrero ... era tan grande que le podía servir de quitasol (I, 27).

(Llorar) hasta henchir un pipote (de lágrimas) (I, 26).

Al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo (Sancho dijo) (I, 26).

Tres pollinas, que cada uno era como un castillo (I, 26).

Dos sábanas hechas de cuero de adarga (I, 4).

Los ojos hundidos en los últimos camaranchones del celebro (II, 7).

(Sancho) comenzó a vomitar de manera que no le quedó cosa en el estómago (I, 17).

(Tosilos) asomó ... por una parte de la plaza sobre un poderoso caballo, hundiéndola toda (II, 56).

El de los Espejos estaba hincando a su caballo las espuelas hasta los botones (II, 14).

(Don Quijote) era tan contento ... que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo (I, 4).

La nariz del escudero del bosque ... era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo (II, 14).

(Sancho) comía con tenedor las uvas y aún los granos de la granada (II, 62).

Las (espaldas) guardó tanto (Sancho), que no pudieran quitar los azotes una mosca aunque la tuviera encima (II, 72).

Die Übertreibungen können äußerlich sogar weniger originell sein, erhalten aber bisweilen durch ihre Verflechtung mit den Charakterproblemen des Romans eine besondere künstlerische Virtus. So umspielen sie das Problem der Anormalität von Ritter und Knappen, deren sich beide nicht bewußt sind, wenn es etwa heißt:

Cuando Don Quijote vió rota su celada, pensó perder el juicio (I, 10).

Sancho pensó perder el juicio o morirse de risa (II, 23).

Oder sie umkreisen das Thema der Vermenschlichung des Rucio:

(Sancho) antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno (II, 11).

El rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fué tan única y tan trabada que hay fama por tradición de padres a hijos (II, 12).

Oder sie berühren Sanchos Durst und seine Habsucht:

Tuvo necesidad el sueño de ... templarles la sed, que quitársela fuera imposible (II, 13) (Plural, weil auf Sancho und den Waldknappen bezogen).

A cuyos ofrecimientos (nämlich Bezahlung der Geißelhiebe mit Geld) *abrió Sancho los ojos y las orejas de un palmo* (II, 71).

Damit können wir das stilistische Problem des Humors im „Quijote" in seiner engeren Fassung verlassen, nachdem sich uns als die typischsten Individuationen dieses Humors die Anspielung in allerlei Hinsichten, das Wortspiel, der Euphemismus, die originelle Formulierung komischer Einfälle nebst ihrer Stilisierung, die Ironie und die Hyperbel ergeben haben.

Freilich bleiben bei allen Äußerungen des Cervantinischen Temperamentes und seiner auf Heiterkeit des Gemütes eingestellten Weltanschauung die Elemente des Humors integrierende Bestandteile. Aber sie liegen vielfach nicht so deutlich an der Oberfläche, wie bei den eben betrachteten Stilmitteln, sie spielen eine mehr sekundäre Rolle, während der formgebende psychologische Faktor ein anderer ist. Wenn also das folgende Kapitel, das die Mittel der Dynamik zusammenfassen will, von dem Kapitel des Humors abgetrennt wird, so geschieht es lediglich deshalb, weil der Humor dort nicht mehr das dominierende Element ist, nicht aber etwa deshalb, weil er sich überhaupt nicht feststellen ließe. Über die Zusammengehörigkeit von Humor und Dynamik bei Cervantes ist kein Zweifel möglich.

MITTEL DER DYNAMIK

Die reine Feststellung, ob der Stil eines literarischen Kunstwerkes statisch gedämpft oder dynamisch bewegt ist, scheint im allgemeinen eine einfache Sache zu sein. Kompliziert dagegen sind die Rückschlüsse aus solchen Feststellungen auf das Temperament des Dichters, und zwar vor allem deshalb, weil die Nachahmung einer Manier, das Sichanpassen an eine Mode in keinem Punkte eindeutiger zu gelingen pflegt, als im Tempo des Stils. Der Romanmode hat Cervantes zweimal seinen Tribut entrichtet, einmal in der „Galatea" und einmal in „Persiles und Sigismunda". Der Gesamtrhythmus der Galatea unterscheidet sich in nichts von dem der Schäferromane, der des Persiles in nichts von dem der Reiseromane seiner Vorgänger. Und diese Rhythmen sind durchaus statisch. Wir wissen aber aus anderen Kriterien, daß eben Cervantes in diesen Werken einer klassizistischen Manier huldigt, und der statische Stil ist damit ziemlich erklärt. Ganz anders ist es im „Quijote". Hier ist das Temperament, die Seele des Autors ohne das Medium einer Konvention zu fassen. Hier liegen allerlei Anhaltspunkte für einen typisch dynamischen Stil, der in einem so unmittelbaren dichterischen Bekenntnis ohne allen Zweifel der Ausdruck des Rhythmus eines lebensvollen Motorikers ist, eines Menschen, dem die Energie einer ungeheuer wogenden und treibenden Bewegung innewohnt.

Auch bei den Äußerungen dieser Dynamis wird es zweckmäßig sein, sie in ihrer graduellen Steigerung zu erfassen, jenseits des Sprach-

lichen zu beginnen, zu der dynamischen Verdichtung im Sprachkünstlerischen vorzudringen und mit der Synthese des Sprachlichen und Kompositorischen zur Lösung typisch dynamischer Aufgaben zu schließen. Um gleich in diesem Sinne eine vorläufige Antwort zu geben, werden sich die Mittel der Dynamik folgendermaßen gliedern lassen:

I. Jenseits des Sprachlichen: „Beseelung“ und „Subjektiver Durchbruch“.
II. Sprachkünstlerisches: „Wortemphase“: Häufung, Steigerung, Wiederholung.
III. Sprachlich-Kompositorisches:
   1. Stichomythisch-lebhafte Wechselrede,
   2. „Veni-vidi-vici“-Stil,
   3. Tumultszenen.

Was unter diesen Schlagworten verstanden werden soll, wird sofort klar werden.

BESEELUNG

Anläßlich der Betrachtung der Stilmittel des Humors ist aufgefallen, daß Tiere, Gegenstände usw. von Cervantes vielfach vermenschlicht und dadurch in eine idyllisch-komische Beleuchtung gerückt werden. Oft ist bei solchen Vermenschlichungen die Komik weniger greifbar, als die ungeheure Dynamis, die das Tote beseelt, verlebendigt, ähnlich wie etwa bei Emile Zola oder beim modernen Expressionismus. In diesem Falle sind die Beseelungen durchaus Angelegenheit eines dynamischen Lebensgefühls.

Nirgends tritt dies deutlicher zutage, als bei dem großen Escrutinio (I, 6), bei dem die Bücher ganz und gar wie mehr oder weniger schuldbeladene Delinquenten behandelt werden, weshalb für sie Ausdrücke geprägt werden wie: «*Se le otorga la vida*», «*la muerte de aquellos inocentes*», oder es heißt: «*El bueno de Esplandián fué volando al corral esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba*». «*Ya conozco a su merced*», sagt der Pfarrer, als er den «*Espejo de caballerías*» findet. Und da einige „unschuldige“ Bücher mit verbrannt werden, heißt es: «*Y así se cumplió el refrán en ellos* (nämlich los libros) *de que pagan a las veces justos por pecadores*» (I, 7). Aber diese Beseelung und Verlebendigung beschränkt sich nicht auf die Bücher und auf die Kapitel des Escrutinio.

Von dem Becher der gastlichen Hirten wird gesagt: *No estaba... ocioso el cuerno porque andaba a la redonda* (I, 11), von den Bäumen aus dem goldenen Zeitalter: *Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas* (I, 11). Den vermeintlichen Riesen, der den Don

Quijote in der Maritornesnacht so übel zurichtet, faßt der Dichter metonymisch als eine unheimliche mysteriöse Hand: *vino una mano pegada a algún brazo de algún descomunal gigante* (I, 17). Ähnlich impressionistisch bewegt sich und winkt das Rohr der Zoraida: *la caña se estaba blandeando y moviéndose casi como si hiciera señas que llegásemos a tomarla* (I, 40). Waffen und Wissenschaft in Don Quijotes bewegter Rede verdichten sich zu Parteien und sich feindlichen Lebewesen: *Dicen las letras ... a esto responden las armas* (I, 38). Der Schnappsack Sanchos erscheint beseelt, wenn es heißt: *Las alforjas ... habían corrido la misma fortuna de la caída* (II, 55), wie Mensch und Tier. Nicht ganz originell[1]) sind die „sprechenden" Kalbsfüße: *Dos uñas de vaca ... la hora de ahora están diciendo: cómeme, cómeme* (II, 59). So halb wie eine hilfreiche Fee oder Nymphe erscheint die Quelle, die den Andantes ihre staubigen Gesichter wäscht: *Al polvo y cansancio ... socorrió una fuente clara y limpia* (II, 59). Verlebendigt, wie sein Genius, erscheint am Schlusse des Romans auch die Feder des Cide Hamete, wenn er ihr zuruft: *Péñola mía, ... vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte* (II, 74).

SUBJEKTIVER DURCHBRUCH

Ein zweites Beispiel für das dynamische Lebensgefühl des Cervantes, das sich geradezu aufdrängt, ist der „subjektive Durchbruch". Darunter soll folgendes verstanden werden: Scheint Cervantes im Laufe seines Romans eine Stelle besonders gelungen oder hat eine gerade erörterte Frage sein persönliches, leidenschaftliches Interesse, so bricht seine Begeisterung, Zustimmung oder Empörung durch, drängt sich — ein Vorrecht des Humoristen — in die anscheinend objektive Darstellung ein und färbt diese dadurch durchaus subjektiv.

Als sich Don Quijote seine eventuellen Abenteuer in einer visionären Betrachtung zum ersten Male ausgemalt hat, da kennt des Autors Einfühlung in die Freude des Hidalgos keine Hemmungen mehr und er ruft aus: «*¡O cómo se holgó nuestro buen caballero, cuando hubo hecho este discurso!*» (I, 1). Als der Biskayer dem Don Quijote den Helm heruntergehauen und das halbe Ohr abgeschlagen hat, da fühlt sich der Autor in des Hidalgo Wut so ein, daß er ausruft: «*¡Válame Dios, y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego viéndose parar de aquella*

1) Wahrscheinlich nach Avellaneda. Im übrigen heißt es schon bei Lope de Rueda, *Paso* 5: «*Mantequillas ..., requesones ..., miel que no parece sino que están diciendo, cómeme, cómeme!*»

manera!» (I, 9). Als Don Quijote vor dem Schafherdenabenteuer die Liste der Ritter und Heere in kunstvollen rhetorischen Schmucksätzen gegeben hat, da bewundert der Dichter gleichsam sein Werk mit den Worten: «*¡Válame Dios, y cuántas provincias dijo, cuántas naciones nombró, dándole a cada una con maravillosa presteza los atributos que le pertenecían!*» (I, 18). Die Ratschläge für Sancho, die der Autor dem Don Quijote in den Mund legt, werden in ähnlicher Weise belebt und erlebt: *¡Quién oyera el pasado razonamiento de Don Quijote, que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada!* (II, 43). Als Cervantes nach der ungeheuer langen Episode beim Herzogspaar die drohende Monotonie voraussieht, wenn er nun keine radikale Änderung schafft (und er schafft sie mit der Handlungsteilung!), da bricht sein schriftstellerischer Ärger über die festgefahrene Darstellung durch mit jener «*queja que tuvo el moro (Cide Hamete) de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como ésta de Don Quijote, por parecerle ... que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto, y hablar por las bocas de pocas personas, era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor ...*» (II, 44). Wenn Cervantes die Szene beschreibt, wo Don Quijote die Strumpfmaschen fallen, da assoziieren sich ihm Gedanken über die Armut, und der vom Geschick stiefmütterlich behandelte Dichter bricht in die Worte aus: «*¡O pobreza, pobreza! no sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés*[1]) *a llamarte dádiva santa desagradecida: yo ... bien sé ... que la santidad consiste en la caridad, humildad, fe, obediencia y pobreza, pero con todo eso digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre!*» (II, 44).

Bei der hochkomischen Situation, wo Don Quijote im Hemde die Dueña Rodríguez am Arm nach seinem Bette geleitet, gibt Cervantes das Zeichen zum Lachen mit der Bemerkung: «*Aquí hace Cide Hamete un paréntesis y dice que por Mahoma que diera por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa*» (II, 48). Sämtliche Ausfälle gegen den Plagiator Avellaneda, vor allem das ganze Kapitel II, 59 und das Ende von II, 62 sind nichts anderes als subjektive Durchbrüche des Autors.

Oft vibrieren des Autors persönliche Freude oder persönlicher Stolz, persönliche Leidenschaft und persönliches Interesse, auch nur latent durch den Mund seiner Personen. Die theologischen Kenntnisse des Cervantes im Munde Don Quijotes muß Sancho bestaunen: «*El diablo me lleve, dijo a esta sazón Sancho entre sí, si este mi amo no es*

1) Juan de Mena, *Trescientas* copla 227.

tólogo, y si no lo es que lo parece» (II, 27). Sanchos gelungene Einfälle muß die Herzogin bestaunen: «*La Duquesa ... gustaba infinito de oir sus discreciones*» (II, 30). Oder sie muß urteilen: «*Los refranes de Sancho Panza, puesto que son más que los del Comendador Griego, no por eso son menos de estimar por la brevedad de las sentencias*» (II, 34). Oder es heißt über die Sprache Sanchos: «*Todos ... se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente*» (II, 49). Oder Roque Guinart schreibt nach Barcelona: «*Las locuras y discreciones de Don Quijote y los donaires de su escudero Sancho Panza no podían dejar de dar gusto general a todo el mundo*» (II, 60). Die Geistesgesundung des Don Quijote würde Don Antonio Moreno bedauern. Denn er meint: «*Con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar la misma melancolía*» (II, 65). Oder Sancho rühmt sich an Stelle seines geistigen Vaters: «*Sin saber yo las más veces lo que me digo, hago reir a cuantos me escuchan*» (II, 72), oder er prophezeit: «*Yo apostaré ... que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas*» (II, 71), oder Don Quijote ruft für den Verfasser aus: «*Una de las cosas ... que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente, es verse, viviendo andar con buen nombre por las lenguas de la gentes, impreso y en estampa*» (II, 3).

Man sieht an all diesen Beispielen: die seelische Dynamis des Cervantes ist so stark, daß er sich keinen Gedanken, keine Empfindung, die ihn bewegen, auszudrücken versagt, und daß er gerade dadurch den Roman so überaus persönlich gestaltet. Doch wenden wir uns nun der Greifbarkeit dieser ungewöhnlichen Dynamik auf dem Gebiete des Rein-Sprachlichen, der Wortkunst im engeren Sinne zu!

HÄUFUNG

Die Dynamis temperamentvoller Verdeutlichung greift, der Natur ihres eigensten Wesens gemäß, zur Klärung durch Synonyma. Kronzeugen dafür in neuerer Zeit die französischen Impressionisten, die nicht nur das Wort, das sie finden wollen (mot propre), sondern auch alle Versuche, es zu finden, zu Papier bringen und so dem Leser ihre bewegte, tastende Phantasie verraten. Für Cervantes bestätigt Cejador denselben Sachverhalt. Die Fälle der Rhetorik, Mode und Manier ausnehmend (besonders im «Curioso impertinente»), die in der Nachahmung des Schäferstils und des italienischen Stils begründet liegen, betont er: «El empleo de una palabra, que gramaticalmente está de sobra, tiene siempre su fundamento ... en el alma ..., en la emoción o en el deseo de claridad mayor o de mayor relieve ... La

acumulación de términos sinónimos puede a veces dar vigor al concepto.»[1]) So möchte auch ich zunächst eine ganze Reihe synonymer Wortpaare, wie sie bei Cervantes häufig vorkommen, erklären. Ein paar Beispiele für diesen einfachsten Fall der Häufung[2]):

Con voz humilde y rendida (I, 1), alición y gusto (I, 1), cicatrices y señales (I, 1), curiosidad y desatino (I, 1), caminos y carreras (I, 2), contento y alborozo (I, 2), de galope y apriesa (I, 3), quietud y sosiego (I, 3), llagas y heridas (I, 3), favor y ayuda (I, 4), a despecho y pesar (I, 4), — später korrigiert der Autor diese seine Effusion bewußt, er läßt sie noch als Charakterisierungsmittel für Don Quijote bestehen, legt sich selbst aber Beschränkung auf. Immerhin stellt sie sich von Zeit zu Zeit wieder ein: corta y sucintamente (I, 16), su negra y pizmienta caballería (I, 38), su fin y acabamiento (I, 52), mal de su grado y contra toda su voluntad (II, 17), encubierta y solapada (II,38) usw. Verbale Fälle: Le venzo y le rindo (I, 1), jamás supieron ni pudieron (I, 2), ni podía ni debía tomar armas (I, 2), puso los pies en polverosa y cogió las de Villadiego (I, 21), era menester inventar y hallar (I, 37), alegrar y entretener, satisfacer y contentar (I, 48), no quiso ni osó (II, 17), conoció y creyó (II, 31), pende y cuelga (II, 38), se puede y debe aventurar la vida (II, 58), la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa (II, 33) usw.

Die Häufung wächst mit dem Grad der Emphase, der Erregung, beim Autor und seinen Personen. Don Quijotes Gemütsverfassungen vor allem geben zu stärkeren Häufungen Anlaß. Zornig beschimpft er seine Feinde: «*Alevosos y traidores, follón y mal nacido caballero, soez y baja canalla*» (I, 3). Jammernd klagt er über die Verzauberung der Dulcinea: «*Ella es la encantada, la ofendida, y la mudada y trocada y trastrocada*» (II, 32). Begeistert preist er die Ritterbücher als «*leidos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros*» (I, 50). Rückhaltlos bekennt er sich zu Dulcinea: «*Yo tengo de ser de Dulcinea, cocido y asado, limpio, bien criado y honesto a pesar de todas las potestades*» (II, 44). Emphatisch weiß er die Strapazen des fahrenden Ritters zu unterstreichen: «*sudando, afanando y trabajando excesivamente . . ., más trabajoso y más aporreado, y más hambriento y sediendo, miserable, roto y piojoso*» (I, 13).

Auch Sancho hat Stimmungen, die solche emphatischen Häufungen auslösen. Aufgeregt meldet er der Herzogin die beabsichtigte Ankunft seines Herrn: «*que con su propósito y beneplácito y consentimiento él venga*» (II, 30). Mit Angst und Gruseln malt er die Gefahren

1) *Lengua de Cervantes* I, § 274 Pleonasmo.
2) Vgl. dazu Cejador a.a.O., bes. p. 521.

der Ritterfahrten aus «*con gigantes, con endriagos y con vestiglos ... a oir silbos, rugidos, bramidos y baladros*» (II, 5). Erregt will er seinem Herrn seine Torheiten ausreden: «*¿Y es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas ... diga que ha visto los disparates imposibles?*» (II, 24), oder noch kräftiger: «*Mire que no hay gigante ni caballero alguno ni gatos ni armas ni escudos partidos ni enteros, ni versos azules ni endiablados*» (I, 18). Oder in Erinnerung an frühere Leiden wünscht er: «*Quiera Dios que sea en parte, donde no haya mantas ni manteadores ni fantasmas, ni moros encantados*» (I, 18).

Stichproben bei den Nebenpersonen ergeben den gleichen Tatbestand. Der Cautivo, der sich bei seiner lebhaften Erzählung in die Schrecken einer Verirrung in trostloser Gegend versetzt, berichtet: «*ni poblado ni persona ni senda ni camino descubrimos*» (I, 41). Der sentimentale Schäfer Anselmo klagt anläßlich seiner Rivalen: «*no hay hueco de peña, ni margen de arroyo ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente*» (I,51). Der seines Puppentheaters beraubte Maese Pedro klagt: «*Y agora me veo desolado y abatido, pobre y mendigo*» (II, 26). Die Ama will aus Liebe ihren Herrn von den Ritterfahrten zurückhalten und fleht: «*si no...se deja de andar por las montes y por los valles ..., me tengo de quejar en voz y en grita a Dios y al rey*» (II, 6). Dem fernen Herrn jammert sie nach: «*Seis días ha que no parecen él ni el rocín ni la adarga ni la lanza ni las armas*» (I, 5, zugleich volkstümliche Sprechweise). Der Pfarrer sucht dem Don Quijote die Ritterideen auszureden: «*Todo es ficción, fábula, y mentira y sueños*» (II, 1).

Besonders das Verbum eignet sich zur Erzielung emphatischer Häufung, weil dort nicht nur der Wechsel der Vokabeln, sondern auch der Wechsel der Tempora die dynamische Wirkung hervorruft. Auch dieses Stilmittel dient vor allem der intensiven Sprache des Quijote; die anderen Personen partizipieren daran bei entsprechenden Gemütslagen. So sagt Don Quijote:

*Prometió de hacer todo cuanto yo le **impuse** y **notifiqué** y **quise*** (I, 31).

*En este (título) se **trueque**, **cambie**, **vuelva** y **mude** el que hasta aquí he tenido* (II, 17).

*Yo me partiré luego en busca dese desalmado mancebo, y le **hallaré**, y le **desafiaré** y le **mataré*** (II, 52).

*Digo que no **supo** ni **sabe** de la misa la media* (I, 37).

*El lugar ... y el respeto que siempre **tuve** y **tengo**, ... **tienen** y **atan** las manos de mi justo enojo* (II, 32).

*Yo **he hecho**, **hago** y **haré** los más famosos hechos de caballerías que **se han visto**, **vean** ni **verán** en el mundo* (I, 5).

Todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere (I, 25).

Cuanto yo he alcanzado, alcanzo y alcanzaré ... todo me viene del favor que ella (Dulcinea) me da (I, 31).

¿Qué caballero andante ha habido, hay ni habrá en el mundo que no tenga bríos para dar él solo cuatrocientos palos a cuatrocientos cuadrilleros? (I, 45).

Jamás he leído ni visto ni oído que a los caballeros encantados los lleven desta manera (I, 47).

Llama bacía a lo que fué, es y será el yelmo de Mambrino (I, 45).

Todas estas hazañas son, fueron y serán obras de la fama (II, 8).

Andere Personen:

Der Pfarrer: *(Los libros pastoriles) no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho* (I, 6).

Der Schloßgeistliche: *En dónde, nora tal, habéis vos hallado que hubo ni hay ahora caballeros andantes?* (II, 31).

Tomé Cecial: *Pedid y suplicad al señor vuestro amo que no toque, maltrate, hiera ni mate el caballero de los Espejos* (II, 14) (Emphatischer Binnenreim!).

Sancho: *Yo la he tratado (la verdad) con mi amo y la trato y la trataré con cuantas personas hay en el mundo* (I, 41).

In die wildeste Emphase der Häufung bricht Sancho aus, als er aus Angst, kämpfen zu müssen, seinen radikalen Pazifismus betont: «*Yo soy hombre pacífico, manso, sosegado ...; perdono cuantos agravios me han hecho y han de hacer, ora me los haya hecho o haga o haya de hacer persona alta o baja, rico o pobre, hidalgo o pechero, sin eceptar estado ni condición alguna* (I, 15).

Sprengt dieses letzte Beispiel durch seinen Dynamismus schon den Rahmen des Üblichen, so muß betont werden, daß die übrigen Beispiele einfacher Häufung im Munde erregter Personen ziemlich Übliches darstellen und nur durch die Häufigkeit des Vorkommens im „Quijote" frappieren. In den Novelas Ejemplares des Cervantes, die im ganzen einen ähnlichen Gesamtstil haben wie der „Quijote", kommt Häufung im Munde erregter Personen öfters vor. Erregt übergibt Ricardo im „Amante liberal" Leonisa seinem Nebenbuhler Cornelio und spricht: «*Se tenga por liberalidad, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada*», und er bezeichnet Leonisa als «*esa por quien mis ojos han derramado, derraman y derramarán lágrimas sin cuento.*» Der stolze Kastilianer in der „Gran Sultana", gefragt, ob er Spanier sei, bricht in die Worte aus: «*Y soylo,*

y soylo, lo he sido y lo seré mientras que viva aun después de ser muerto ochenta siglos.»[1])

Daß diese emphatische Häufung auch in den Erzählerstil des lebhaften Humoristen eindringt, liegt nahe: «*Era rogado, solicitado é importunado su tio, se la diese por mujer*» (I, 12), «*el oidor quedó suspenso, confuso y admirado*» (I, 44), «*en saliendo el sol habian de hacer los dos una sangrienta, singular y desigual batalla*» (II, 14).[2])

Bei stark emphatischen Stellen objektiviert sich im Erzählerton ebenso wie in den Dialogpartien unterschiedslos die Dynamik in gehetzte, asyndetische Wortreihen:

Die wilde Phantastik im Hirne des Don Quijote stellt sich also dar: «*Llenósele la fantasia ... de encantamentos, como de pendencias, batallas, desafios, herridos, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles*» (I, 1).

Freudig erregt über den Fortgang seiner Erzählung preist der Autor die «*gravisima, altisonante, minima, dulce e imaginada historia*» (I, 22).

Begeistert berichtet Don Quijote über sein Vorbild Amadís «*este caballero mostró su prudencia, valor, valentia, sufrimiento, firmeza y amor*» (I, 25).

Entrüstet protestiert Don Quijote gegen die Behauptung, die Ritterbücher seien lügenhaft, «*pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas punto por punto*» (I, 50).

In erregtester religiöser Krisenstimmung stellt Sancho den Ruhm der Heiligen weltlichem Ruhm gegenüber: «*Con aprobación y licencia de nuestra Santa madre Iglesia tienen lámparas, velas, mortajas, muletas, pinturas, caballeras, ojos, piernas*» (II, 8).

Wütend beklagt sich Sancho: «*A mi ... la salud ajena me cuesta gotas de sangre, mamonas, pellizcos, alfilerazos y azotes*» (II, 71).

Verbal ist die Dynamik der Emphase festgehalten in der Veranschaulichung des nervösen Suchens nach einem Pferdenamen durch den Hidalgo: «*Después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria ... al fin le vino a llamar Rocinante*» (I, 1).

Erbost ruft Don Quijote seinen Feinden zu: «*Tirad, llegad, venid y ofendedme*» (I, 3).

1) Zitiert bei Savj-Lopez, *Cervantes* p. 184.

2) Das Dynamische auch durch Vorausstellung der Adjektive (subjektiv) unterstrichen!

Vor Staunen darüber, daß Sancho eine Statthalterschaft ohne sein Zutun zufällt, wundert sich Don Quijote über die anderen (wie sich selbst), denen trotz aller Bemühung kein Erfolg beschieden ist: «*Otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, ruegan, porfían y no alcanzan lo que pretenden*» (II, 42).

Die Wucht der Verführungskunst des Lotario gegenüber Camila ist in den Worten festgehalten: «*Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario*» (I, 34).

Der jähe Zusammenbruch der Statthalterschaft Sanchos wird unterstrichen durch die «*presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fué como en sombra y humo el gobierno*» (II, 53).

Die dynamische Häufung steigert sich zum Wortrausch, wenn etwa Don Quijote sich rühmt als «*valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos*» (I, 50). Es darf allerdings auch nicht verschwiegen werden, daß Cervantes bisweilen ohne innere Notwendigkeit häuft und seine Wortreihen nur durch platte Begriffsteilungen und Vermengungen erreicht, wie: «*Un solo no puede afrentar a reino, provincia, ciudad, república ni pueblo entero*» (II, 27) oder «*Infinitos príncipes, monarcas, señores, medos, asirios, persas, griegos y bárbaros*» (II, 6).

Dieses verhältnismäßig geistlose, mehr spielerische als emphatische Sichgehenlassen des Cervantes wird denn auch Hauptquelle des Plagiates für den grundsätzlich geistlosen Avellaneda, wenn er z. B. Häufungen bequemster Assoziationen aufstellt, wie: «*Estoy por ... desafiar ... no solamente al Cura, sino a cuantos curas, vicarios, sacristanes, canónigos, arcedianos, deanes, chantres, racioneros, y beneficiados tiene toda la iglesia romana, griega, y latina, y a todos cuantos barberos, médicos, cirujanos y albéitares militan debajo de la bandera de Esculapio, Galeno, Hipócrates y Avicena*» (IV, 12) oder «*¿Cuántos son los alemanes, tudescos, franceses, españoles, italianos y esguízaros? ¿Cómo se llaman los generales, maeses de campo, prebostes y capitanes? ... ¿Qué importa para que ... hagamos trincheas, fosos, contrafosos, rebellines, plataformas, bastiones, estacadas, mantas y reparos?*» (V, 16).[1]

1) Eine wirklich geistreiche Häufung, die allerdings in ihrer Unbegrenztheit die mesura des Cervantes übersteigt, ist z. B. die Reihe der schlechten Eigenschaften der Frauen in der *Celestina* I, 34: *Quién te contaría sus mentiras, sus tráfagos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías ..., sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia* usw. (vgl. ähnliches beim Arcipreste de Talavera und bei Castillejo, *Diálogo de las mujeres*). Andererseits wird die „selbstverständliche" Reihe auch von einem Molière beispielsweise nicht verschmäht, wenn er z. B. *Avare* IV, 7 den sich

Originell hingegen sind wieder Sanchos bekannte Sprichwörterhäufungen[1]), davon ist das eklatanteste Beispiel das folgende: «*Por su mal le nacieron alas a la hormiga, y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo que no Sancho gobernador, tan buen pan hacen aquí como en Francia, y de noche todos los gatos son pardos: y asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado: y no hay estómago que sea un palmo mayor que otro, el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno: y las avecitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero: y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de limiste de Segovia* usw.» (II, 33). Die dynamische Wirkung dieser Disparateshäufungen in geistreicher Kombination hat auch der Celestina-Dichter schon erkannt, wenn er beispielsweise den Sempronio sagen läßt: «*Qué tanto te maravillarías, si dijiesen: La tierra tembló, o otra cosa que no olvidases luego, así como: helado está el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada y el Rey entra hoy, el Turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó*» (Cel. III).

Mit wenig Häufungsgliedern wird keine geringere Dynamik erreicht, wenn die äußere Anordnung der Glieder oder ihr inneres Verhältnis zueinander eine Steigerung bedingen, wie folgende Beispiele zeigen:

STEIGERUNG

Sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender (I, 4).

¿Todavía das, Sancho, ... en decir, en pensar, en creer y en porfiar que mi señora Dulcinea ahechaba trigo? (II, 8).

La dejaba de querer y la adoraba (I, 12).

Les rogó, aconsejó y persuadió (I, 29).

A esta Luscinda amé, quise y adoré (I, 24).

Amadís fué uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien, fué uno: fué el solo, el primero, el único, el señor de todos (I, 25).

No hacía sino mirarle y remirarle y tornarle a mirar (I, 24).

Si te mandaran, si te pidieran, si te persuadieran (II, 25).

Para gratificarlas, servillas y recompensallas (las mercedes) como ellas merecen (I, 47).

Yo he hecho mal en leerlos y peor en creerlos, y más mal en imitarlos (I, 49).

---

bestohlen glaubenden Harpagon verlangen läßt nach: *des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux.* Bei Rabelais sind die absurdesten Wortlisten üblich.

1) Meist als Ausdruck erregter Verlegenheit!

Novedades que suspendan, alegren y entretengan los sentidos (I,50).

Alegorías, metáforas y traslaciones ... que alegran, suspenden y enseñan (II, 22).

Los abarraganados que llegan y llaman y entran... a cualquier hora, por tarde que sea (II, 9).

No pienso granjear famade valiente, sino del mejor y más leal escudero (II, 4).

Lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y sobre todo mi voluntad desea (II, 6).

Cuando él no le crea, juraré yo, y si el jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más (II, 10).

Le (talego lleno de doblones) toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa y echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe (II, 13) — hier steigert sich Sanchos Geldleidenschaft bis zum Visionären (man denkt an den Avare, an Shylock, an den Père Grandet).

Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo (II, 22).

No hay más que decir ni más que pensar ni más que perseverar en el mundo (II, 32).

Hacer caso de 3300 azotes ... admira, adarva, espanta a todas las entrañas (II, 35).

Le has de acoger, agasajar y regalar (II, 42).

Comenzó, no digo a correr, sino a volar (II, 49).

Las cartas fueron solenizadas, reídas, estimadas y admiradas (II,52).

Freilich gibt auch bei diesen Mitteln der Steigerung mehr die Quantität als die Qualität allein den Ausschlag für die Dynamik des „Quijote". Die Steigerung an sich dient ja der Emphase in allen Stilgattungen. So heißt es beispielsweise in Cervantes' Entremés «El Viejo celoso» (I): «*Es un malo, es un brujo, es un viejo, que no tengo más que decir.*» Es heißt in der Liebesgeschichte von Abindarráez und Jarifa: «*Iba llamado de mi señora, a ver a mi señora, a gozar de mi señora*» (*Diana* IV, 311 BAE), es heißt in dem mystischen Traktat «Conversión de la Madalena» von Malón de Chaide: «*Ya te veo, ya te oigo, ya te tengo, ya no te dejaré jamás.*»[1]) Ein Hauptverdienst und eine Eigenart des Cervantes bleibt die schon unter den ironischen Ausdrucksweisen behandelte paradoxe Steigerung vom Typ: «*La más bella criatura del orbe y aun de toda la Mancha.*»[2])

1) Zitiert bei M. v. Waldberg, *Die schöne Seele* p. 16. Berlin 1910.

2) Hier ist man fast versucht, von einem «galicismo mental» zu sprechen, wenn man an ähnliche paradoxe Steigerungen Voltaires denkt, wie etwa: *Leurs rivaux les traitèrent de déistes, d'athées, et même de jansénistes* (Brief an Rousseau vom 30. August 1755).

WIEDERHOLUNG

Intensität der Dynamik wird ebensowohl durch die Wiederholung des nämlichen Wortes als durch die Häufung verschiedener erreicht. Viele Beispiele zu diesem Falle mit der nämlichen Deutung hat Cejador unter der Rubrik: Pleonasmo (Lengua de Cervantes I, 274) angeführt. Ich wiederhole, berichtige und ergänze sie im folgenden unter Nichtberücksichtigung seiner äußerlichen Unterabteilungen nach Wortstellung und Wortspielwirkung, in welch letzterer selten dominierend dynamische Kräfte festzustellen sind.

Eine hohe dynamische Spannung hat das die Allheit und Größe betonende Wörtchen todo. Es braucht nicht unbedingt anaphorisch, sondern kann in beliebiger Folge wiederholt werden und doch eine immense Emphatik ausdrücken. Der „Quijote" verwendet es deshalb sehr oft in emphatischen Zusammenhängen. Größenwahnsinnig bedroht Don Quijote die Toledaner Kaufleute: «*Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa, que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha*» (I, 4). Mit dem gleichen Tone der Selbstbewußtheit, mit dem er zum Streite herausfordert, will er Streitigkeiten schlichten: «*Ténganse todos, todos envainen, todos se sosieguen, oiganme todos, si todos quieren quedar con vida*» (I, 45). Denn er bedauert: «*Todos peleamos y todos no nos entendemos . . ., por Dios todopoderoso*» (I, 45). Er will sich (vor seiner dritten Ausfahrt) bei den justas in Zaragoza beteiligen, «*en las cuales podría ganar fama sobre todos los caballeros arragoneses, que sería ganarla sobre todos los del mundo*» (II, 4). Sansón Carrasco als Spiegelritter versäumt nicht, diesen emphatischen Ton nachzuahmen, wenn er das Lob seiner angeblichen Casildea hinausschreit, damit es Don Quijote hört: «*He hecho que te confiesen por la más hermosa del mundo todos los caballeros de Navarra, todos los leoneses, todos los tartesios, todos los castellanos, y finalmente todos los caballeros de la Mancha*» (II, 12). Auch Sancho weiß mit diesem Tone seinem Herrn zu imponieren. In erheuchelter Aufregung meldet er die Ankunft Dulcineas und ihrer Damen, alias der drei Bauernmädchen: «*Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado . . .*» (II, 10). Wie auch dieses emphatische todo ungezwungen vom Dialogton in den Erzählerton übergeht, läßt jene Stelle deutlich werden, wo der von der Molke übergossene Don Quijote resigniert Sanchos Lüge der Verzauberung (statt seinen Augen) traut, und Don Diego über diese Naivität ungemessen staunt. Dort heißt es mit Konturenverwischung zwischen Dialog und Bericht: «*Todo puede ser, dijo Don Quijote, y todo lo miraba el*

hidalgo y de t o d o *se admiraba*» (II, 17). Sanchos Trauer über die Niederlage seines Herrn findet dann im reinen Erzählerton den emphatisch-melancholischen Reflex: «*Sancho* t o d o *triste,* t o d o *apesarado, no sabía que decirse ni qué hacerse*» (II, 64). Seine Erschöpfung von der Verprügelung durch die Iaher ist also festgehalten: «*(Sancho) ... se dejó caer del rucio a los pies de Rocinante,* t o d o *ansioso,* t o d o *molido, y* t o d o *apaleado*» (II, 28). Der Lärm der Teufel in der Hölle wird plastisch in dem Bericht der Altisidora: «*T o d o s gruñian,* t o d o s *regañaban, y* t o d o s *se maldecian*»[1]) (II, 70).

Der Emphase der Allheit des «*todo*» entspricht die Emphase der Solidarität des «*j u n t o s*». Die Intensität der Zusammengehörigkeit des Paares Osmín und Daraja kann Mateo Alemán nicht besser verdeutlichen, als wenn er von ihnen schon als Kindern sagt: «*Andaban siempre* j u n t o s, *jugaban* j u n t o s, j u n t o s *comian y dormian de ordinario.*»[2]) Nie ist vielleicht Don Quijote bewegter, als an der Stelle, wo er dem wankend gewordenen Sancho, wie einem alten Kriegskameraden das gemeinsame Schicksal ins Gedächtnis ruft: «*J u n t o s salimos,* j u n t o s *fuimos y* j u n t o s *peregrinamos:* [*una* m i s m a *fortuna y una* m i s m a *suerte ha corrido por los dos*]» (II, 2).

Ausdruck emphatisch-dynamischen Empfindens liegt auch in der Wiederholung des deiktisch-kraftvollen Demonstrativpronomens. Außer sich vor Erregung ruft Don Quijote vor dem ihm gewaltig dünkenden Abenteuer mit den Schafherden aus: «*E s t e e s e l d í a ..., en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte,* e s t e e s e l d í a, *digo, en que se ha de mostrar ... el valor de mi brazo*» (I, 18). Sancho in seiner religiösen Krisenstimmung plädiert aufgeregt für die Heiligkeit: «*E s t a fama,* e s t a s *gracias,* e s t a s *prerogativas, como llaman a* e s t o *... tienen los cuerpos de los santos*» (II, 8). Der Hirte Eugenio nennt seinen Nebenbuhler, von dem er alles Schlimme gesagt, erbost: «*E s t e s o l d a d o ...,* e s t e *Vicente de la Roca,* e s t e *bravo,* e s t e *galán,* e s t e *músico,* e s t e *poeta*» (I, 51). In seiner Verächtlichkeit noch gefühlsbetonter wie das alte «i s t e» selbst ist dieses Pronomen bei der Kritik des Autors an dem zelotischen Hausgeistlichen: «*Un grave eclesiástico* d e s t o s *que gobiernan las casas de los principes;* d e s t o s *que como no nacen principes no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son;* d e s t o s *que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrecheza de sus ánimos;* d e s t o s *que ... les hacen ser miserables.* D e s t o s *tales digo*

---

1) Diese todo-Emphase ist bei C. so beliebt, daß er auch seinen statischen Modestil damit durchbricht z. B. *Persiles* II, 1: «*T o d o era confusión,* t o d o *era grita,* t o d o *suspiros y* t o d o *plegarias.*»

2) *Guzmán de Alfarache* I, I, 8 (Bibl. Rom. p. 131).

que debia de ser el grave religioso»[1]) (II,31). Don Quijote im Kampfe mit den Katzen brüllt: «*Déjenme mano a mano con este demonio con este hechicero, con este encantador*» (II, 46). Don Quijotes Ratschläge für das Wohlbefinden der Altisidora, sie solle arbeiten, um ihre Liebeleien zu vergessen, schließen energisch: «*Esta es la verdad, este mi parecer, y este es mi consejo*» (II, 70).

Emphatische Wiederholung anderer Wörtchen: Gegen den Vorwurf, er sei an dem Unglück seines Herrn schuld, verteidigt sich Sancho: «*El me llevó por esos mundos, él me sacó de mi casa*» (II, 2), gegen den Vorwurf der Narrheit des fahrenden Rittertums ruft Don Quijote Zeugen auf: «*Si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que desto trata, merece ser llamado bobo, diganlo vuestras grandezas*» (II, 32). Erschüttert klagt Don Quijote über seine Niederlage: «*Aqui fué Troya, aqui mi desdicha ..., aqui usó la fortuna conmigo, aqui se escurecieron mis hazañas, aqui finalmente cayó mi ventura*» (II, 66). Von seinem Ritterwert durchdrungen, fragt Don Quijote emphatisch den Sancho: «*¿Has leido en las historias otro que tenga ni haya tenido más brio en acometer, más aliento en el perseverar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar?*» (I, 10). In die emphatische Verwendung der Partikel más legt auch Niña Clara ihre ganze Sache: «*Y más le sé decir ... y hay más*» (I, 43), und im gleichen Ton reagiert auf ihre Gefühlsergüsse die reife Dorotea: «*No digáis más ... (besándole mil veces), no digáis más, digo*» (I, 43). Mit Emphase erzählt auch der Cautivo: «*Más de cincuenta escudos, los cuales cincuenta veces más doblaron nuestro contento*» (I, 40) und: «*Cuatro dias estuvo en el baño con gente, que fué ocasión que cuatro dias tardase en parecer la caña*» (I, 40).

Der Erzählerton des Cervantes kennt die emphatische Wiederholung, außer in den bereits unter todo, este etc. angeführten Beispielen auch noch in anderen Kombinationen. Sie wird um so intensiver, je stärker sich der Autor in die Leidenschaft einer Situation oder Stimmung hineinfühlt. So heißt es vom abenteuerlichen Hidalgo: «*Quisiera topar luego luego con quién hacer experiencia*» (I, 2), vom rachsüchtigen: «*Tenia determinado ..., si fuera menester, buscarle, buscarle con la diligencia posible*» (I, 24). Von Sancho, der fortwährend den Unsinn wiederholt, den er von seines Herrn Brief behalten hat, heißt es in bewegter, lachender Freude:

1) Hier denkt man unwillkürlich an die berühmte Stelle, wo der Arcipreste de Hita mit ähnlich emphatischer Verächtlichkeit seine Trotaconventos vorstellt (*El libro de buen amor* estr. 673): *Era vieja buhona destas que venden joyas, estas echan el lazo, estas cavan las foyas..., estas viejas troyas, estas dan la mazada, si as orejas oyas.*

«*Tornóla a decir Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates*» (I, 26), von Don Quijotes nicht beachteter Drohung: «*Dos veces repitió estas mismas razones y dos veces no fueron oídas*» (II,58), vom Eindruck des Staunens gegenüber der «Cabeza encantada»: «*Aquí sí que fué el admirarse ..., aquí sí que fué el erizarse los cabellos a todos de puro espanto*» (II, 62). Von dem erschütternden Fall Camilas nach so langem Widerstand wird gesagt: «*Rindióse Camila, Camila se rindió*» (I,33). Ähnlich heißt es in ähnlichem Fall im «Celoso Extremeño»: «*Leonora se rindió, Leonora se engañó, Leonora se perdió*» (und ähnlich berichtete schon Melibea: «*Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho*» Cel. X).

Den Löwenanteil an dynamischer Wortwiederholung hat natürlich der Dialogton, darin vor allem die Replik. Denn Don Quijote, der in seiner monomanen Hybris die Hyperbel und die Worthäufung zu seiner normalen Ausdrucksweise macht, besonders, wenn er mit vermeintlichen Feinden und Gegnern spricht, tut das gleiche mit den Wortwiederholungen. Es mögen ein paar Beispiele in allen Schattierungen folgen, für welche die Kennzeichnung der Situation kaum von Belang ist, so stark sprechen sie für sich. Ihr charakterologischer Hintergrund ist bald Zorn, bald Resignation.

No le mana, canalla infame, no le mana, digo, eso que decís — I, 4
Mas al cabo, al cabo han de poder poco sus malas artes — I, 8
Tomad esa mano, ... tomad esa mano, digo — I, 43
Miente, si fuere caballero, y si escudero ... remiente mil veces — I, 45
¡Señor rapista, señor rapista y cuán ciego es aquel!... — II, 1
Otros siglos correrían, otras edades serían tenidas por más de hierro — II, 2
Perseguídome han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán — II, 32
Este es engaño, engaño es éste — II, 56
Malum signum, malum signum, liebre huye, galgos la siguen, Dulcinea no parece — II, 73

Don Quijotes Verhältnis zu Sancho, seine Fürsorge, sein Lob, seine Zärtlichkeit zu ihm, aber auch sein Tadel verschaffen sich ebenfalls in den verschiedenen Stimmungsphasen in der Wortwiederholung Ausdruck:

¿Sancho amigo, duermes, duermes, Sancho amigo? — I, 16
¡Hijo Sancho, no bebas agua, hijo, no la bebas! — I, 17

¡Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero![1]) II, 11
¡O Sancho bendito, o Sancho amable! II, 71
No, no, Sancho amigo, huye, huye destos inconvenientes II, 31
Asno eres, y asno has de ser y en asno has de parar, cuando se te acabe el curso de la vida II, 28
Advierte lo que puede la magía, lo que pueden los hechiceros II, 14
No digo yo tres mil y trescientos sino seis mil y seiscientos azotes os daré, tan bien pegados que no se os caigan a tres mil y trescientos tirones II, 35

Im Interesse der Dialogbelebung hat auch Sancho seine Wortwiederholungsmittel, allerdings als Reduplikation, Correctio u. dgl. wieder möglichst auf seinen Charakter und auf die bäuerliche Sprechweise, die an sich emphatischen Einschlag hat, zugeschnitten:

Harto mejor haría yo ... harto mejor haría yo, vuelvo a decir, en volverme a mi casa II, 28
No se usan tales colores, digo cabras de tales colores II, 41
La que yo ví, fué una labradora, y por labradora la tuve, y por tal labradora la juzgué II, 33
Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó, y Sancho volvió, como si Sancho fuese algún quienquiera II, 33

Sanchos Emphase dienen auch die wortspielerisch-alliterationsmäßigen Wiederholungen wie: *cosas y casos, dones ni donas, ínsulos ni ínsulas, cazas ni cazos, cuentas ni cuentos* u. dgl. Diese Eigentümlichkeit des Cervantes berührt sich mit Ähnlichem bei Alemán, wie *ramos y remos, casa y cama* und mit der „Parechesis".

Man kann sich vorstellen, daß die Wirkungen des emphatisch-dynamischen Sprechens gesteigert werden, sobald die Reden im Dialog selbst aufeinanderplatzen. Eine schneidige Antwort, eine abrupte Anknüpfung trägt da ja unendlich viel zur Beschleunigung des Tempos bei. Sie liegen zum Teil schon in der spanischen Sprache selbst vorgebildet (Buenos días — Muy buenos los tenga Ud). Aber diese Fragen verdienen eine genauere Untersuchung.

LEBHAFTE WECHSELREDE

Lebhafte Wechselrede stellt sich überall da ein, wo der Dialog eine wirklich lebendige Gestaltung erfährt. Die griechische Tragödie kennt sie in ihren aufeinanderprasselnden Ganz- und Halbzeilern als

---

1) Vgl. zu dem stilistischen Typ D. Antonio Morenos possenhaftes: «*Cabeza sabia, cabeza habladora, cabeza respondona y admirable cabeza*» (II, 62).

Stichomythie, das höfische Epos des Mittelalters (Chrétien de Troyes [1]) kennt sie in bewußter Einführung zugespitzter Rede, die sogenannte «Caccia» der italienischen Renaissance (Franco Sacchetti) kennt sie mit ihrem Stimmenwirrwarr, das spätere Theater kennt sie, vorab in Spanien, wo der Lakonismus der Volkssprache diesen Dingen außerordentlich Vorschub leistete. Lope de Ruedas Triumph ist der Dialog, d. h. natürlich der schlagfertige Dialog.[2]) Von ihm führt historisch, psychologisch und dramatisch eine kerzengerade Linie zu Cervantes, dem Cervantes der Entremeses und des lebhaften Meisterdialogs im „Quijote", der nicht zuletzt und zum wenigsten die Größe des Romans ausmacht.

Die lebhaften Wechselreden platzen aufeinander im wahrsten Sinne des Wortes. Kaum hat eine Person ausgesprochen, als ihr auch schon der Partner ein bestimmtes Wort wegnimmt und wieder zurückschleudert. Dabei ist zu beachten, daß in einem epischen Text die dynamische Wirkung verdoppelt erscheint, weil der Leser eigentlich nicht, wie beim Drama, unbedingt eine direkte Antwort des Partners, sondern vielmehr erst eine vermittelnde Erklärung des Erzählers erwartet. Und nun erfolgt nicht nur die direkte Antwort an sich, sondern sie erfolgt abrupt, blitzschnell anknüpfend an einen Ausdruck, der gerade gefallen ist. Die Wortwiederholung wirkt hier, auf zwei Personen verteilt, wie ein Ballspiel mit Worten. Am gemäßigsten geht es dabei noch beim Verb zu:

Haldudo: *En Dios y en mi ánima que miente. — ¿Miente delante de mí, ruin villano? dijo Don Quijote* I, 4

Sancho: *No sé su gracia, y así no la llamo por su nombre. — Llámase, respondió el cura, la princesa Micomicona, porque llamándose su reino Micomicón claro está que ella se ha de llamar así* I, 29

Don Quijote: *Eres un mentecato, y perdóname y basta. — Basta, dijo Don Fernando y no se hable más en esto* I, 37

Don Quijote: *Sancho no se digna de venir conmigo. — Sí digno, respondió Sancho* II, 7

Don Quijote: *Pudieras irte por ese mundo predicando lindezas. — Bien predica quién bien vive, respondió Sancho* II, 20

¿Y los encantados comen? dijo el primo — No comen, respondió Don Quijote II, 23

---

1) Vgl. R. Große, *Der Stil Chrétiens von Troyes* in „Franz. Studien" I, 1881, und A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes.* Halle 1903.

2) «*Las comedias eran unos coloquios*» sagt Cervantes selbst in seinem *Prólogo de las Comedias y entremeses.*

Don Quijote: *Viva la andante caballería ... — Viva en hora buena, dijo ... maese Pedro, y muera yo* II, 26

Sancho: *Los caballeros andantes huyen ... — No huye el que se retira, respondió Don Quijote* II, 28

La Duquesa ... le preguntó con quién las había. — Aquí las hé, respondió la dueña II, 31

La Duquesa: *O Sancho miente o Sancho sueña. — Ni miento ni sueño* II, 41

¿Sois vos, hermano, aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula? — Sí soy, respondió Sancho, soy quien la merece II, 32

Sancho: *... las trovas de los romances antiguos no mienten. — Y cómo que no mienten, dijo ... Doña Rodríguez* II, 33

El Duque: *Del dicho al hecho hay gran trecho. — Haya lo que hubiere, replicó Sancho* II, 34

Don Quijote: *Querría que aprendieses a firmar siquiera. — Bien sé firmar mi nombre, respondió Sancho* II, 43

Teresa: *No sé si digo algo. — Más dice la señora Teresa de lo que piensa, dijo el paje* II, 50

Sanchica: *Digo bien madre mía? — Y cómo que dices bien, hija, respondió Teresa* II, 50

Ricote: *Te daré con qué vivas, como te he dicho. — Ya te he dicho, Ricote, replicó Sancho, que no quiero* II, 54

La pastora: *Dulcinea ... a quien en toda España la dan la palma de la hermosura. — Con razón se la dan, dijo Don Quijote* usw. II, 58

Intensiver wird die dynamische Wirkung bei der dialogischen Wechselverwendung von Wörtern beim Nomen, weil hier die mildernde Beziehung auf den ganzen Satz, die beim Verb mitschwingt, nicht in Frage kommt, so daß die Wortwiederholung durch den Partner schärfer, stärker, präziser, wuchtiger, bewegter, echohafter wirkt:

Cura: *Vuestra merced ... está mal ferido. — Ferido no, dijo Don Quijote, pero molido y quebrantado* I, 7

Don Quijote: *Los trueques (los aparejos) si es que tienes dellos necesidad extrema. — Tan extrema es, respondió Sancho, que si fueran para mi mesma persona, no los hubiera menester más* I, 21

Don Quijote: *La bendigo (mi fortuna) ... por haberme hecho digno de merecer amar tan alta señora ... Tan alta es, respondió Sancho, que a buena fe que me lleva a mí más de un coto* I, 31

Sancho: *Osaría ... jurar — que estas visiones ... no son del todo católicas. ¡Católicas, mi padre! respondió Don Quijote. ¿Cómo han de ser católicas, si son todos demonios?* I, 47

Sancho (Geld verlangend): *Vuesa merced me ha entendido. — Y tan entendido, respondió Don Quijote* II, 7

Don Quijote: *¿Buenas nuevas traes? — Tan buenas, respondió Sancho, que no tiene más que hacer vuesa merced sino ... salir ... a ver a la señora Dulcinea del Toboso* II, 10

Don Quijote: *que es vuesa merced un gran poeta — Poeta bien podrá ser, respondió Don Lorenzo, pero grande, ni por pensamiento* II, 18

Regidor: *Si vos sabéis (rebuznar) algún tanto, dad el hecho por concluido. — ¿Algún tanto, decís, compadre? dijo el otro: por Dios que no dé la ventaja a nadie* II, 25

Basilio: *Me entrego por tu esposo. — Y yo por tu esposa, respondió Quiteria* II, 31

Duque: *En la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras ... — Letras, respondió Sancho, pocas tengo* II, 42

Sancho: *Al buen callar llaman Sancho. — Ese Sancho no eres tú, dijo Don Quijote* II, 43

¿Quién es el que nos responde? respondieron del otro aposento? — ¿Quién ha de ser, respondió Sancho, sino el mismo Don Quijote de la Mancha? II, 59

Buena ha estado la caza ..., dijo el virey. Y tan buena, respondió el general, cual la verá vuestra excelencia agora colgada desta entena II, 63

Altisidora: *Procuré que se me quedase en la memoria esta visión. — Visión debió de ser sin duda, dijo Don Quijote* II, 70

Eine noch stärkere Note der Dynamik wird in der Wechselrede erreicht, wenn das ausschlaggebende Wort des Vorredners vom Partner überhaupt nicht wiederholt wird, sondern wenn die Anknüpfung daran auf elliptische Weise erfolgt und manchmal das zu ergänzende Wort obendrein mit veränderter Bedeutungsnuance erscheint. Ist hier das «*coger la razón de la boca*»[1]) im wörtlichen Sinne auch aufgehoben, so sind doch die hier zutage tretenden Kräfte die volkstümlichsten und spanischsten, kurz, die lebendigsten, das Tempo das rascheste.

---

1) Man vergleiche übrigens zu diesem Ausdruck und zur Sache die Stelle II, 32: Duquesa: *Ni él ni yo sabemos de achaque de burlas. Cogióle la razón de la boca Sancho y prosiguió diciendo: no, sino lléguense a hacer burlas del mostrenco.*

Don Quijote: *Vos, buen Pedro, ... contáis con muy buena gracia. — La del señor no me falte, que es la que hace al caso* I, 12

Sancho: *¿Quién dijera ... que había de venir ... esta tan grande tempestad de palos que ha descargado sobre nuestras espaldas? — Aun las tuyas, Sancho, replicó Don Quijote, deben de estar hechas a semejantes nublados, pero las mías ...* I, 15

Don Fernando: *Vos habéis alegado y probado muy mal de vuestra parte. — No la tenga yo en el cielo, dijo el pobre barbero* I, 45

Don Quijote: *Sólo me falta dar al alma su refacción ... — Así la daremos todos a las nuestras, dijo el canónigo* I, 50

Clérigo (de la procesión): *No podemos, ni es razón, que nos detengamos a oír cosa alguna, si ya no es tan breve que en dos palabras se diga. — En una lo diré, replicó Don Quijote* I, 52

Sancho: *No acabaremos en toda la vida. — Mala me la dé Dios, Sancho, respondió el bachiller, si no sois vos la segunda persona ...* II, 3

Don Quijote: *Hermano Sancho, aventura tenemos. — Dios nos la dé buena, respondió Sancho* II, 12

Don Quijote: *No hago caso de tus palabras. — Ni yo tampoco de las de vuesa merced* II, 23

Don Quijote: *¿No ha podido alcanzar alguna librea? — Dos me han dado, respondió el paje* II, 24

Regidor: *Dadme albricias, compadre, que vuestro jumento ha parecido. — Yo os las mando, y buenas, compadre, respondió el otro* II, 25

Duque: *Descuidos de escuderos suelen ser causa de otros peores sucesos. — El que yo he tenido en veros ..., dijo (Don Quijote), es imposible ser malo* II, 30

Duquesa: *Doña Rodríguez es muy moza, y ... aquellas tocas más las trae por autoridad y por la usanza, que por los años. — Malos sean los que me quedan por vivir, respondió Sancho, si lo dije por tanto* II, 31

Las Dueñas: *Con barbas nos llevarán a la sepultura. — Yo me pelaría las mías, dijo Don Quijote, en tierra de moros, si no remediase las vuestras.* II, 40

Mayordomo: *Nos tienen a todos suspensos sus palabras y sus lágrimas. — Pocas me quedan por decir, respondió la doncella (= la hija de Diego de la Llana), aunque muchas lágrimas sí que llorar.* II, 49

Sanchica: *Está ... mi madre con harta pena por no haber sabido* (nämlich *nuevas*) *muchos días ha de mi señor padre. — Pues yo se las llevo tan buenas, dijo el paje, que tiene que dar bien gracias a Dios por ellas* II, 50

Don Quijote: *¿Altisidora ... ha dejado ya en las manos del olvido los enamorados pensamientos? — No eran, respondió Sancho, los que yo tenía tales que me diesen lugar a preguntar boberías* II, 67

Sansón Carrasco: *Déjese de cuentos. — Los de hasta aquí, replicó Don Quijote, ... han sido verdaderos en mi daño* II, 74

Indessen, bleiben wir uns klar darüber, daß die Dynamis der Wirkung dieser Wechselreden letzten Endes nicht in einer grammatischen Form liegt, etwa so, daß die Ellipse aus sich und in sich eine stärkere emphatische Kraft besäße, als beispielsweise die Wortwiederholung. Ihre größere Stärke liegt vielmehr in der gesteigerten Schlagfertigkeit, die sich ihrer bedient. Diese Schlagfertigkeit verschmäht aber auch das Mittel einer Variierung, Fortspinnung, Umkehrung eines Gedankens nicht, sei es in elliptischer, sei es in nichtelliptischer Form. Neben den volkstümlich-schlagfertigen Wechselredentypen, die innerhalb der Ellipsenreihe erwähnt wurden, wie: «*Contáis con muy buena gracia — La del señor no me falte*» oder «*Por los años. — Malos sean los que me quedan*» usw. stehen andere, die sie an Wucht fast übertreffen und den Inbegriff typisch spanischer Gedankenprägung der Volkssprache darstellen. Beispiele:

A Dios váis señor, dijo Anselmo. Con él quedéis, respondió el ciudadano y fuése I, 35

¿Luego venta es esta? replicó Don Quijote. Y muy honrada, respondió el ventero I, 17

Hábil pareces, dijo Don Quijote. Y desdichado respondió Ginés ..., las desdichas persiguen al buen ingenio. Persiguen a los bellacos, dijo el comisario. (Ansatz zur Kette von Schlagfertigkeiten.) I, 22

Esto me basta. — Y aun te sobra I, 23

Ha venido a buscarle (Don Quijote) esta princesa. — Dichosa buscada y dichoso hallazgo I, 29

Le escucho con el mayor gusto del mundo. — No con menor lo cuento yo II, 23

Voy a Granada, que es mi patria (sagt Don Alvaro Tarfe). — *Y buena patria, replicó Don Quijote* II, 72

No es poco, dijo Sancho. — Ni mucho, replicó el ventero II, 26

Sancho: *El me sacó de mi casa ... prometiéndome una ínsula. — Malas ínsulas te ahoguen, respondió la sobrina* II, 2

Ama: *Vos sois y no otro el que destrae y sonsaca a mi señor y le lleva por esos andurriales. — A lo que Sancho respondió: Ama de Satanás, el sonsacado y el distraído y el llevado por esos andurriales soy yo, que no tu amo* II, 2

Ventero: *Lo que tengo son dos uñas de vaca ... Por mías las marco, desde aquí, dijo Sancho, y nadie las toque... Nadie las tocará, dijo el ventero* II, 59

Endlich seien noch einige sehr wirkungsvolle alte volkstümliche Typen dialogischer Schlagfertigkeit und Dynamik hervorgehoben:

Typus a) Haldudo: *Yo juro ... de pagaros como tengo dicho un real sobre otro y aún sahumados. — Del sahumerio os hago gracia, dijo Don Quijote* I, 4

Sancho: *El señor Merlín ... ha de tener cuidado ... de avisarme los (azotes) que me faltan o los que me sobran. — De las sobras no habrá que avisar, respondió Merlín* II, 35

Typus b) Sancho (monologischer Scheindialog): *¿Yo había de tener atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced? — Halládole habéis el atrevido* II, 17

Don Quijote: *Ten cuenta de no encajar algún refrán de los tuyos en tu embajada.* — Sancho: *Hallado os le habéis el encajador* II, 30

Paje: *Las hijas de los gobernadores no han de ir solas ... Par Dios, respondió Sanchica, hallado la habéis la melindrosa*[1]) II,59

Typus c) Duquesa: *Quiérole yo mucho, porque sé que es muy discreto. — Discretos días, dijo Sancho, viva vuestra santidad* II, 31

Rodríguez Marín gibt zu diesem letzten Typ wiederholender Umbiegung Beispiele aus Lope de Rueda, wie: *Sois casado con una honrada mujer ... — Honrados días viva vuestra merced* u. dgl. Ich möchte hinzufügen, daß Lope de Rueda, dieser wichtige Inspirator des Cervantes, auch die anderen Anknüpfungen hat. So möchte ich zu dem oben genannten «*Malas ínsulas te ahoguen*» den Dialog stellen: «*La vecina que le ha ido a ayudar a coser unas madejillas ... — Malas madejillas vengan por ella y por vos, andad y llamadla*» (Pasos VII, p. 67). Auch die anderen Typen

---

1) Zum Beweis des Alters und der Sprichwörtlichkeit dieser Art der schlagfertigen Anknüpfung zitiert Cejador in seinem *Diccionario* s. v. *hallar* Parallelbeispiele aus den *Refranes* des Santillana, der *Celestina* und dem *Diálogo de la lengua* des Juan de Valdés.

finden sich bei Lope de Rueda, z. B. «*¿Aquesas son tus horas, en que rezaba yo, ratoncillo? — Rezador está el tiempo*» (Registro de Representantes p. 131). Wir dürfen auch nicht vergessen, daß der Hauptvertreter der schlagfertigen Antworten Sancho ist, und daß sein sehr vermutlicher Prototyp, Ribaldo im *Caballero Cifar*, schon durch schlagfertige Antworten auffällt.[1]) Lope de Rueda verstand endlich das Witzwort für seinen Dialog auszunützen, in der richtigen Erkenntnis, daß die innere Schlagfertigkeit die äußere glücklich ergänzt, bereichert und unter Umständen ersetzt. Ein Beispiel: «*¿Comiste mejor cosa después que tu madre te parió? — Pardiez, ni aun antes de que me pariera*» (Pasos I, p. 5).

Auch dieses Mittel, die Hebung des schlagfertigen Dialoges durch das Witzwort, hat Cervantes breit ausgenützt. Beispiele für diese Erscheinung (wo der Humor mit der Dynamis konkurriert), wo der Dynamismus sozusagen schon innere Form ist:

Don Quijote: *Antes que pasen dos días, la tengo de tener en mi poder (la bebida) o mal me han de andar las manos.* — Sancho: *¿Pues en cuánto le parece a vuestra merced que podemos mover los pies?* I, 15

Barbero: *En mal punto os empreñastes de sus promesas.* — Sancho: *Yo no estoy preñado de nadie* I, 47

El del Bosque: *¿Por ventura . . . sois enamorado? — Por desventura lo soy, respondió Don Quijote* II, 12

Ama: *¿Qué son ínsulas? ¿es alguna cosa de comer?* — Sancho: *No es de comer, sino de gobernar y regir* II, 2

Sansón Carrasco: *¿Qué se hicieron los cien escudos?* — Sancho: *Deshiciéronse* II, 4

Preguntó Don Quijote: ¿has topado algo? (Ungeziefer) — *Y aun algos, respondió Sancho* (sprichwörtlich geworden) II, 29

Duquesa: *Por ser alhaja de Sancho le pondré yo (al rucio) sobre las niñas de mis ojos. — En la caballeriza basta que esté, respondió Sancho* II, 33

Doña Rodríguez: *De mí no podréis llevar sino una higa.* — *Aun bien, respondió Sancho, que será bien madura* II, 31

Eclesiástico: *Camino lleváis de no parar con vuestro cuento hasta el otro mundo.— A menos de la mitad pararé, si Dios fuere servido, respondió Sancho* II, 31

---

1) "*(Ribaldo) returns . . . with the rest of his company, and one of his men asks the wounded knight, how many there are in his party 'The knight replies: 'A hundred and fifty.' ,Less one' says the Ribaldo.*" Ch. Ph. Wagner, *The sources of El Cavallero Cifar. Revue hispanique* X, p. 59.

Puede dejar que se los (azotes) dé ajena mano, aunque sea algo pesada. — Sancho: Ni ajena, ni propia, ni pesada ni por pesar II, 35

Doña Rodríguez: *Y quien a nosotras trasquiló, las tijeras le quedaron en la mano. — Con todo eso, replicó Sancho, hay tanto que trasquilar en las dueñas* II, 37

Die vielfachen Antworteinsätze mit diesem con todo eso des letzten Beispiels, der öftere plötzliche rein dramatische Redebeginn mit Unterdrückung der epischen Parenthesen: dijo, respondió usw. verraten alle als kleinere Zeugen die ungeheure Dynamis, die den Dialog im „Don Quijote" bewegt. Doch diese Bewegung bleibt nicht auf das Sprachlich-Dialogische und Dramatische beschränkt, sie ergreift auch das Rein-Epische und wird am deutlichsten im

„VENI-VIDI-VICI"-STIL

Von Veni-vidi-vici-Stil möchte ich in solchen Fällen sprechen, wo die Häufung von Satzgliedern oder Kurzsätzen nicht Seelenzustände in dynamische Wallungen auflöst, wie bei den unter „Häufung" erwähnten Beispielen, sondern wo die gehäuften Kurzsätze einen hastig gedrängten Bericht geben, dem in Anbetracht der Fülle seines Inhalts tatsächlich die dynamische Kraft innewohnt (genau wie bei dem berühmten Cäsarwort), die dem Gedanken fast zu enge Form zu sprengen. Es steckt hinter dem genialen Mißverhältnis von Inhalt und Form dieses typischen Melde- und Skizzenstils fast etwas von der Psychologie des Meldereiters, der Wichtigstes zu sagen hat, aber von dem herannahenden Feind zu eiligster, prägnantester Meldung gedrängt wird, um dann sofort weiterzugaloppieren. So ist denn tatsächlich zunächst eine Fülle solcher „Meldungen" in der Ich-Form im „Quijote" zu konstatieren, darunter solche, die zwingend das „Veni-vidi-vici" suggerieren.

Der Caballero del Bosque meldet über die Besiegung der Giralda: «*Llegué, víla y vencíla*» (II, 14), — hier ist die Nachahmung (in komischer Absicht) sogar evident. Er sagt ferner: «*Peleé con Don Quijote y le vencí y rendí*» (II, 14). Der erste Sträfling der «galeotes» berichtet über seine Tat und Verurteilung: «*Fué en fragrante, no hubo lugar de tormento, concluyóse la causa, acomodáronme las espaldas con ciento, y por añadidura tres años de gurapas, y acabóse la obra*» (I, 22). Der fünfte Sträfling des Transportes meldet dem Don Quijote in seinem «modelo perfecto del estilo de hablar cortado por miembros sueltos» (Clemencín) folgendes: «*Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, víme a pique de perder los tragaderos* (= ser ahorcado), *sentenciáronme a galeras..., consentí, castigo es de mi culpa, mozo*

soy, dure la vida, que con ella todo se alcanza» (I,22). Cardenio berichtet: «*Venimos a mi ciudad, recibióle* (= a Don Fernando) *mi padre ..., vi yo luego a Luscinda, tornaron a vivir ... mis deseos*» (I, 24). Der Capitán Cautivo gibt einen soldatisch gedrängten Bericht von seinen Feldzügen: «*Lo diré brevemente. Embarquéme en Alicante, llegué con próspero viaje a Génova, fui desde allí a Milán ..., tuve nuevas, que el gran Duque de Alba pasaba a Flandes. Mudé propósito, fuíme con él, servíle en las jornadas que hizo, halléme en la muerte de los condes de Eguemón y de Hornos, alcancé a ser alférez ...*» (I,39). Es liegt wohl Absicht darin, daß der Hauptmann, der Mann der „militärischen Kürze" dauernd in diesem Tone erzählt: «*Tomé mi buen dinero, quebré la caña, volvíme al terradillo, miré la ventana y vi que por ella salía una muy blanca mano*» (I, 40), oder: «*Besé la cruz, tomé los escudos, volvíme al terrado, hicimos todos nuestras zalemas, tornó a parecer la mano, hice señas que leería el papel, cerraron la venta*» (I, 40), oder: «*Volvímosle la boca abajo* (a Agimorato), *volvió mucha agua, tornó en sí al cabo de dos horas*» (I, 41), oder: «*Embestimos en la arena, salimos todos a tierra, y besamos el suelo y ... dimos todos gracias a Dios*» (I, 41). Don Quijote selbst faßt seine entscheidenden Handlungen dem Don Diego de Miranda gegenüber folgendermaßen zusammen: «*Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la fortuna*» (II, 16). Die Prägnanz des lateinischen „Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit" erscheint in der Meldung der Trifaldi in ironisierter Form: «*Turbéme, pegóseme la voz a la garganta, quedé mohina en todo extremo*» (II, 39). Ein Veni-vidi-vici «a lo enamorado» liefert Niña Clara, wenn sie über ihren Don Luis sagt: «*Conocíle, admiréme y alegréme*» (I, 43). Ähnlich berichtet die gehetzte Claudia Jerónima von ihrer Liebe zu Don Vicente Torellas: «*Vióme, requebróme, escuchéle, enamoréme*» (II, 60). Über die vermeintliche Liebe Altisidoras zu ihm weiß Don Quijote zu sagen: «*Quísome bien al parecer ..., dióme los tres tocadores ..., lloró en mi partida, maldíjome, vituperóme, quejóse ...*» (II, 67).

Über das Statthalterende und den Fall in die Grube berichtet Sancho stoßweise: «*Salí de la ínsula ..., caí en una sima, víneme por allá adelante ..., vi la salida*» (I, 55). Stoßweise erfolgt auch Don Quijotes Geständnis der Niederlage: «*Atrevíme en fin, hice lo que pude, derribáronme, y aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra*» (II, 66). Der Veni-vidi-vici-Stil ist indes nicht an die Vergangenheit gebunden. Er liegt seinem Wesen nach auch vor (und dazu in einer spezifisch spanisch-idiomatischen Form), wenn der Student Corchuelo seinen Gegner reizt mit der hastigen Wortfolge: «*Espadas traéis, comodidad hay, yo pulsos*

y fuerzas tengo» (II, 19), oder wenn Sancho in prägnantester Form seine Visitenkarte abgibt: «*Labrador soy, Sancho Panza me llamo, casado soy, hijos tengo, y de escudero sirvo*» (II, 32). Das Schluchzen der Anhänglichkeit, das bei Sancho die Absicht erstickt, seinen Herrn zu verlassen, bedient sich des gleichen Stils: «*No puedo más, seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, dióme sus pollinos, y sobre todo yo soy fiel*» (II, 33).

Daß der psychologische Hintergrund dieser persönlichen Ergüsse im Veni-vidi-vici-Stil tatsächlich das dichterische Nacherleben äußeren Gehetztseins oder innerer Aufwühlung ist, kann durch einen Blick auf Cervantinische Werke modisch-statischen Stiles erhellt werden. Während nämlich in diesen Werken das «hablar cortado» im allgemeinen dadurch illusorisch wird, daß die Sprechenden in abgezirkelten, längeren rhythmischen Satzgliedern reden [1]), bricht sogar dort bei ganz starker Bewegung der dynamische Stil durch, so selten es auch der Fall ist. Man denke etwa an Leocadias Verzweiflung über die Treulosigkeit des Geliebten: «*Maltraté mi rostro, arranqué mis cabellos, maldije mi suerte*» (Las dos doncellas) oder an Persiles' begeisterten Monolog: «*Fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable: vilas, contemplélas, conocílas, grabélas en mi alma*» (II, 6).

Mit dem Augenblick, wo der Stil der «miembros sueltos» innerhalb des Dialogs sich der dritten Person zur Berichterstattung bedient, sind auch schon wieder die Grenzen niedergelegt, die den Dialogton vom Erzählerton trennen. Nach der bisher festgestellten Praxis bedeutet auch hier die Konstatierung, daß sich der berichtende Autor und seine sprechenden Personen des nämlichen Stiles bedienen, nichts Überraschendes.[2]) Bleiben wir zunächst bei den Personen! Sancho, von der Angst gehetzt (wie die Galeerensträflinge oben vom Kommissär), drängt seinen Herrn zum Verlassen der Landstraße: «*El jumento está como conviene, la montaña es cerca, la hambre carga, no hay que hacer sino retirarnos*» (I, 19). Die Wirkung der Luscinda auf Don Fernando wird von dem nachfühlenden Nebenbuhler Cardenio berichtet: «*Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto, y finalmente enamorado*» (I, 24). Der Barbier schließt seine Erzählung vom

---

1) Vgl. z. B. in den *Dos Doncellas* den Bericht Teodosias: *Castigué mis cabellos, como si ellos tuvieran la culpa de mi yerro, martiricé mi rostro por parecerme que él habia dado toda la ocasión a mi desventura, maldije mi suerte etc.*

2) Um so weniger, wenn man an die Errungenschaft der gemeineuropäischen Prosa des 19. Jahrhunderts denkt, die seitdem bewußt diese Grenzen verwischt, die sogenannte „erlebte Rede", den «*Style indirect libre*».

Sevillaner Narren, mit der er den Don Quijote reizen will: «*Desnudaron al licenciado, quedóse en casa, y acabóse el cuento*» (II, 1). Der Bericht der Trifaldi über die gefallene Prinzessin Antonomasia faßt zusammen: «*Hiciéronse las diligencias, vió el vicario la cédula, tomó el tal vicario la confesión a la señora, confesó de plano, mandóla depositar en casa de un alguacil*» (II, 38). Teresa Panza drängt die Dorfchronik in ihrem Briefe zusammen: «*Mandóle* (a su pintor) *el concejo pintar las armas de su Majestad . . ., pidió dos ducados, diéronselos adelantados, trabajó ocho días, al cabo de los cuales no pintó nada . . ., volvió el dinero y con todo eso se casó a título de buen oficial*» (II, 52). In gedrängter Kürze will Don Quijote den Sancho über das aufklären: «*que el vulgo suele llamar comunmente agüeros*». und er sagt: «*Levántase uno destos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile . . . y vuelve las espaldas, y vuélvese a casa. Derrámasele al otro Mendoza la sal . . ., y derrámasele a él la melancolía*» (II, 58).

Und nun zum „Veni-vidi-vici"-Stil im Erzählerton des Autors! Er gebraucht ihn in zwei Hauptfällen 1. um Massenszenen, die er geschildert hat, möglichst rasch aufzulösen und so sein Heldenpaar wieder herauszuschälen, 2. um ablenkende Nebensachen möglichst kurz zusammenzufassen, so daß man diesen Stil vielfach an Kapitelschlüssen findet.[1])

Das große Gefolge des Don Quijote, das ihn vor dem Angriff auf die Prozession begleitete, wird samt der Prozession nach dem Zusammenprall von der Bildfläche hinweggefegt: «*La procesión volvió a ordenarse . . ., el cabrero se despidió de todos, los cuadrilleros no quisieron pasar adelante . . ., el canónigo pidió al cura . . .*» (I, 52). Die Trennung Don Quijotes und Sanchos von Sansón Carrasco, der ihnen zu Beginn der dritten Ausfahrt das Geleite gegeben, erfolgt so: «*Abrazóle* (a Don Quijote) *Sansón, y suplicóle le avisase de su . . . suerte . . . Prometióselo Don Quijote, dió Sansón la vuelta a su lugar, y los dos tomaron la de la gran ciudad del Toboso*» (II, 7). Die Gruppe des Löwenabenteuers zerstreut sich folgendermaßen: «*Dió los escudos Sancho, unció el carretero, besó las manos el leonero a Don Quijote*» (II, 17). Dauer und Auflösung der nächtlichen Balgerei im Herzogspalast werden mit folgenden Worten gegeben: «*Duró la batalla casi media hora, saliéronse las fantasmas, recogió Doña Rodríguez sus faldas y . . . salió por la puerta . . . Don Quijote se quedó solo*» (II, 48). Der Urteilsvollzug an den streitenden Spielern anläßlich der nächtlichen Ronde Sanchos löst blitzartig alle

1) Hier liegt, wenn man es so sehen will, das früher gewürdigte „Calderónsche Resümee" in Miniaturformat vor.

Schwierigkeiten: «*Desembolsó el uno, recibió el otro, éste se salió de la ínsula y aquél se fué a su casa*»[1] (II, 49). Der von Tosilos *la gente, volviéronse el duque y la duquesa al castillo, encerraron a Tosilos, quedaron Doña Rodriguez y su hija contentísimas*» (II, 56). Die Transporteure der Heiligenbilder verschwinden nach der von Don Quijote vorgenommenen Besichtigung schnell von der Bildfläche: «*Acabaron de comer, cargaron con sus imágenes, y despidiéndose de Don Quijote siguieron su viaje*» (II, 58). Die Begegnung Don Quijotes mit den Jägern und dem Unheil verkündenden Hasen wird ganz kurz angedeutet und auch schon wieder gelöst: «*Llegaron los cazadores, pidieron su liebre, y diósela Don Quijote: pasaron adelante y a la entrada del pueblo toparon ... al cura*» (II, 73). Die notorisch kürzeste Lösung einer Massenszene mit einem Prädikat ist die der Maritornesbalgerei: «*Retiróse el ventero a su aposento, el arriero a sus enjalmas, la moza a su rancho*» (I, 16).

Kapitel- bzw. Situationsabschlüsse und Verdichtungen, eilige Zusammendrängungen von Nebensachen nehmen folgende Formen an, die stark an den Veni-vidi-vici-Stil im engsten Sinn gemahnen:

Situation: Sansón zu Tische bei Don Quijote: «*Tuvo el bachiller el envite, quedóse, añadióse al ordinario un par de pichones, tratóse en la mesa de caballerías, siguióle el humor Carrasco, acabóse el banquete, durmieron la siesta, volvió Sancho y renovóse la plática pasada*» (II, 3, Ende).

Eintritt Sanchos: «*Abrióle la sobrina, salió a recibirle ... Don Quijote ..., y encerráronse los dos ...*» (II, 6).

Don Quijote lüftet das Zimmer: «*Mató las velas, hacía calor y no podía dormir: levantóse del lecho, y abrió un poco la ventana*» (II, 44).

Don Quijotes Bewirtung durch die Schäferinnen: «*Acudieron a las tiendas, hallaron las mesas puestas ..., honraron a Don Quijote ... mirábanle todos y admirábanse de verle*» (II, 58).

Ankunft im Wirtshaus: «*Apeáronse, y recogió Sancho su repostería en su aposento ... Llevó las bestias a la caballeriza, echóles sus piensos, salió a ver lo que ... Don Quijote mandaba ... Llegóse la hora de cenar, recogiéronse a su estancia, preguntó Sancho al huésped que qué tenía para darles de cenar*» (II, 59).

---

1) Vgl. zu dieser Formulierung Goethe, Der Sänger:

„Der Sänger sprach's, der Knabe lief,
Der König hört's, der Page rief ...“

Ich bedaure, aus historizistischer Scheu solche erscheinungsmäßigen Stilparallelen zwischen C. und Späteren nicht öfters angebracht zu haben. F. Dornseiff in seinem Buch über Pindars Stil (Berlin 1921) hat damit sehr praktisch und überzeugend gearbeitet.

Ankunft Claudia Jerónimas (mit Roque Guinart) beim sterbenden Geliebten: *Arrojáronse de los caballos Claudia y Roque, llegáronse a él, temieron los criados la presencia de Roque, y Claudia se turbó* (II, 60), dazu: *Lloraban los criados, desmayábase a cada paso Claudia, y todo aquel circuito parecía campo de tristeza* (II, 60).

Die Fülle der Ereignisse im Hause des Don Antonio Moreno verlangt öfters Zusammendrängungen, wie:

Salieron del aposento, cerró la puerta Don Antonio con llave y fuéronse a la sala (II, 62) oder:

Llegó la noche, volviéronse a casa, hubo sarao de damas (II, 62) und

Vinieron algunas, cenóse espléndidamente, y comenzóse el sarao (II, 62).

Mahlzeit des Tosilos und des Sancho: *Rióse el lacayo, desenvainó su calabaza, desalforjó sus rajas, y ... él y Sancho ... dieron fondo con todo el repuesto de las alforjas* (II, 66).

Don Quijote und Sancho nach ihrer Verhaftung: *Cerró la noche, apresuraron el paso, creció en los dos presos el miedo* (II, 68).

Nach dem Morgenbesuch Altisidoras: *Acabóse la plática, vistióse Don Quijote, comió con los Duques y partióse aquella tarde* (II, 70).

Nachträglich berichtete Maßnahmen Carrascos: *Hízolo así el bachiller: partióse en su busca* (de Don Quijote), *no le halló en Zaragoza, pasó adelante y sucedióle lo que queda referido* (II, 70).

Solche Zusammendrängungen sind kompositorisch betrachtet auch wieder ein Zeichen der Prädisposition des Cervantes für die Novela corta. Denn so schreibt er genau in den Novelas ejemplares, wo breite Darstellung den engen Rahmen sprengen würde, z. B.: «*Llegó el alguacil, apartó la gente, entregó a sus corchetes al Asturiano*» (La ilustre Fregona), oder «*La noche era clara, la hora las once, el camino solo*» (La Fuerza de la Sangre, Anfang). Gerade hier zeigt sich das Zusammenfließen der Dynamik eines Temperamentes mit den Stilforderungen einer literarischen Gattung. Eindeutiger zeigt sich das rein Temperamenthafte dynamischer Stilkräfte an besonders bewegten Situationskomplexen, die wir ebenfalls schlagwortartig mit „Tumultszenen“ bezeichnen wollen.

TUMULTSZENEN

An Tumultszenen mag man dreierlei Arten im „Quijote“ unterscheiden: 1. lebhafte Schilderungen von Prügeleien, Balgereien, Raufereien, Streiten, Fallen, Laufen, Rennen, plötzlichem Erkennen und ähnlichem, 2. Schilderungen beliebigen Inhaltes in dynamischer Form, zu denen Staccato-Stilmittel verwandt sind, die zwangsläufig Hast und Durcheinander assoziieren, 3. Schilderungen, welche die unter 1. ge-

nannten Vorwürfe zum Inhalt haben und obendrein die unter 2. erwähnte Form als Ausdruckssymbol benützen. Kürzer ausgedrückt: Es lassen sich feststellen 1. Tumultszenen nach dem Kriterium des Inhaltes[1], 2. Tumultszenen nach dem Kriterium der Form, 3. Tumultszenen nach Form und Inhalt zugleich.

I. Tumultszenen dem Inhalte nach.

Sie stellen sich bei der Materie des Romans leicht ein:

Don Quijote wird verprügelt und schreit dabei unablässig, anläßlich des Abenteuers mit den Toledaner Kaufleuten: *(El mozo de mulas) ... acudiendo por los demás trozos de la lanza los acabó de deshacer sobre el miserable caído, que con toda aquella tempestad de palos ... no cerraba la boca, amenazando al cielo y a la tierra, y a los malandrines que tal le parecían* (I, 4, Formelement: Hyperbel, Häufung).

Die Trauergäste verfangen sich in ihren Gewändern, werden am Gehen gehemmt und von Don Quijote verprügelt: *Los enlutados ... envueltos y revueltos en sus faldamentos y lobas no se podían mover así que muy a su salvo Don Quijote los apaleó a todos, y les hizo dejar el sitio mal de su grado* I, 19. (Formelement: paarweise Häufung.)

Der Capitán Cautivo und der Oidor nebst ihren Begleiterinnen erkennen und umarmen sich gegenseitig: *Allí en breves razones se dieron cuenta de sus sucesos, allí mostraron puesta en su punto la buena amistad de dos hermanos, allí abrazó el oidor a Zoraida, allí la ofreció su hacienda, allí hizo que la abrazase su hija, allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron las lágrimas de todos. Allí Don Quijote estaba atento sin hablar palabra* ... I, 42 (Formelement: Anaphorisch wiederholtes dynamisches *allí).*

Bestürzung und Verfolgungsmaßnahmen bei Leandras Flucht: *Yo quedé suspenso, Anselmo atónito, el padre triste, sus parientes afrentados, solicita la justicia, los cuadrilleros listos: tomáronse los caminos, escudriñáronse los bosques* I, 51 (Formelement: Häufung von Kurzsätzen mit wechselnder Wortstellung).

Rauferei zwischen Don Quijote und dem Hirten Anselmo und Verhalten der Zuschauer: *El cabrero ... saltó sobre Don Quijote, y asiéndole del cuello con entrambas manos no dudara de ahogarle si Sancho Panza no ... diera con él encima de la mesa,*

---

[1]) Dabei finden sich meist auch schon formale Elemente der Dynamik ein nach dem geheimnisvollen „Gesetz der Form".

quebrando platos, rompiendo tazas, y derramando y esparciendo cuanto en ella estaba ... El cabrero cogió debajo de sí a Don Quijote, sobre el cual llovió tanto número de mojicones que del rostro del pobre caballero llovía tanta sangre como del suyo. Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados I, 52 (Formal beachtenswert: Häufung der onomatopoetisch wirkenden Gerundien, Kurzsätze gehäuft für die lachenden und hetzenden Zuschauer).

Der Clown schlägt mit seinen „Schweinsblasen" den Rocinante in die Flucht, bringt Don Quijote zu Fall, springt auf Sanchos Esel und jagt mit ihm davon: *Venía vestido de bogiganga con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vacas hinchadas, el cual moharracho ... comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos sonando los cascabeles, cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que ... dió a correr por el campo ... Sancho que consideró el peligro en que iba su amo de ser derribado, saltó del rucio, y a toda priesa fué a valerle, pero ... ya estaba en tierra y junto a él Rocinante ... Mas apenas hubo dejado su caballería Sancho por acudir a Don Quijote, cuando el demonio bailador de las vejigas saltó sobre el rucio, sacudiéndole con ellas ... le hizo volar por la campaña* II, 11 (Beachtenswert: Verstärkung des Tumulteindruckes durch das akustische Element der cascabeles, der vejigas, des Dominierens von: *saltos, saltar, volar*).

Don Quijote und Sancho stürzen bei der Begrüßung des Herzogspaares von ihren Reittieren, Sancho durch Verfangung im Steigbügelriemen, Don Quijote durch Sattelrutsch: *Don Quijote ... dando muestras de apearse acudió Sancho a tenerle el estribo; pero fué tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en una soga del albarda de tal modo, que no fué posible desenredarle, antes quedó colgado dél con la boca y los pechos en el suelo. Don Quijote ... pensando que ya Sancho había llegado a tenérsele, descargó de golpe el cuerpo, y llevóse trás sí la silla de Rocinante ... y la silla y él vinieron al suelo no sin verguenza suya y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho que aun todavía tenía el pie en la corma* II, 30 (Beachtenswert: Der Vorwurf des Falls doppelt behandelt und in Wechselwirkung gesetzt, wodurch Intensität erreicht wird).

Beängstigender Jagdlärm und seine Wirkung: *Luego se oyeron infinitos lelilíes ...: sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros. ... Pasmóse el Duque, suspendióse la Duquesa, admiróse Don Quijote, tembló Sancho Panza* II, 34 (Formale

Elemente: Häufung der Geräusche wie der Wirkungen in Kurzsätzen mit Hilfe der «miembros sueltos»).

Don Quijotes Balgerei mit den wilden Katzen: *Fué tan grande el ruido de los encerros y el mayar de los gatos que ... Don Quijote quedó pasmado, y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra parecía que una legión de diablos andaba en ella. Apagaron las velas ... y andaban buscando, por dó escaparse ... Levantóse Don Quijote en pie y ... comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces: afuera, malignos encantadores, afuera, canalla, hechiceresca ... Uno viéndose tan acosado de las cuchilladas de Don Quijote, le saltó al rostro, y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor Don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo ...* II, 46 (Formal: Stärkste Ausnützung akustischer Elemente: *cencerros, mayar, grandes voces, mayores gritos,* Steigerung durch den übertreibenden Vergleich der paar Katzen mit einer «*legión de diablos*», Don Quijotes direkt angeführte Worte: *afuera, malignos encantadores* etc.).

Gespensterhafte Durchbläuung der Doña Rodríguez und des Don Quijote nach der nächtlichen Médisance: *Con un gran golpe abrieron las puertas del aposento, y del sobresalto del golpe se le cayó a Doña Rodríguez la vela de la mano. ... Luego sintió la pobre Dueña que la asían de la garganta ... y que otra persona con mucha presteza sin hablar palabras le alzaba las faldas y con una al parecer chinela le comenzó a dar tantos azotes, que era una compasión ... Don Quijote ... estábase quedo y callando, y aun temiendo no viniese por él la tanda y tunda azotesca, y no fué vano su temor ..., los callados verdugos ... acudieron a Don Quijote y desenvolviéndole de la sábana y de la colcha le pellizcaron tan a menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable ... Saliéronse las fantasmas, recogió Doña Rodríguez sus faldas, y gimiendo su desgracia se salió por la puerta afuera sin decir palabra ...* II, 48 (Formal: Herausarbeitung des Geheimnisvollen: geisterhafte Stille: Nach dem einen «gran golpe» nur noch Ausdrücke wie: *sin hablar palabras, quedo y callando, callados verdugos, silencio admirable, sin decir palabra.* Aus dieser Stille erhebt sich die Balgerei in ihrer Dynamik «*con mucha presteza*», «*tan a menudo*». Die Auflösung erfolgt im Veni-vidi-vici-Stil).

Die Burladores der Revolutionsnacht trampeln auf Sancho herum, und ihr Führer benützt ihn als Kommandobrücke und schreit zum Schein Befehle hinaus: *Unos tropezaban en él, otros caían, y tal hubo que se puso encima*

un buen espacio, y desde allí como desde atalaya gobernaba los ejércitos y a grandes voces decía: aquí de los nuestros, que por esta parte cargan más los enemigos: aquel postillo se guarde, aquella puerta se cierre, aquellas escalas se tranquen, vengan alcancías, pez y resina en calderas de aceite ardiendo, trinchéense las calles con colchones. II, 53 (Formales Element: Asyndeton bei der Beschreibung wie bei der direkten Zitierung der Befehle, gedrängte Sätze mit scharfen [zum Teil anaphorischen] Einsatzgliedern: *unos, otros, tal, aquí, aquel).*

Die Schweineherde überrennt den Don Quijote, den Sancho und die Tiere: *El tropel, el gruñir, la presteza con que llegaron los animales inmundos puso en confusión y por el suelo a la albarda, a las armas, al rucio, a Rocinante, a Sancho y a Don Quijote* II, 68 (Formelement: Zerlegende Häufung bei Subjekt und Objekt). Bei dem ähnlichen Stierabenteuer wird die Überrennung gemäßigter gegeben, dafür aber das Resultat in der Form der gehäuften zusammenfassenden Kurzsätze hinzugefügt: *El tropel de los toros bravos y de los mansos cabestros, con la multitud de los vaqueros y otras gentes ... pasaron sobre Don Quijote y sobre Sancho, Rocinante y el rucio. ... Quedó molido Sancho, espantado Don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante* II, 58.

Ein deutliches Beispiel, wie die dynamische Technik dieser Tumultszenen ausgedehnt und nutzbar gemacht werden kann, ist ihre Übertragung vom konkreten Einzelvorfall auf etwas Dauerndes, Typisches, wie das Räuberleben des Roque Guinart und seiner Genossen, zu dessen Schilderung sich Cervantes der Tumultszenentechnik bedient: *Aquí amanecían, acullá comían: unas veces huían sin saber de quién, y otras esperaban sin saber a quién. Dormían en pie, interrompiendo el sueño mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas, soplar las cuerdas de los arcabuces* II, 61. Der Inhalt dieses Beispiels stellt keinen eigentlichen „Tumult" mehr vor, und dennoch wirkt es dank des technischen Mittels des gehetzten Satzes und der gehäuften Satzglieder, der anaphorischen Orts- und Zeitadverbien, der asyndetischen Infinitivreihe wie eine Tumultszene. Jetzt ist der Schwerpunkt verschoben, die formalen Elemente haben den Löwenanteil an der Wirkung.

2. Tumultszenen nach der Form.

Mit einer geschickten „tumultuarischen", lebhaften, dynamischen Formel weiß also Cervantes den Inhalten seiner Tumultszenen weiteste Grenzen zu stecken. Dieses literarische Vorgehen spricht viel-

leicht noch deutlicher für sein dynamisches Lebensgefühl als die inhaltlichen Tumultszenen. Die Grundformel, die der Autor für diese „Tumultszenen nach der Form" benützt, ist die Ausschöpfung der Ortsadverbienreihe: aquí — allí — acullá — acá und ihre Variation in Verbindung mit gehetzten Kurzsätzen. Damit erreicht er bewegteste Darstellung folgender Themen:

„Hochbetrieb" im Schäferleben: *Aquí suspira un pastor, allí se queja otro, acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas* I, 12.

Betriebsamkeit und Fährnisse im Studentenleben: *Tropezando aquí, cayendo allí, levantándose acullá, tornando a caer acá, llegan al grado que desean* I, 37.

Nachzeichnung eines Streites durch Don Quijote: *Mirad cómo allí se pelea por la espada, aquí por el caballo, acullá por el águila, acá por el yelmo y todos peleamos y todos no nos entendemos* I, 45 (Erweiterung durch zwei «todos»).

Wilde Geldphantasie des habgierigen Sancho: *El diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano, y me abrazo con él, y lo llevo a mi casa, y echo censos, y fundo rentas, y vivo como un príncipe*[1]) II, 13.

Und nun wieder die Rückkehr mit diesen Tumultmitteln der Form zur Tumultszene auch des Inhalts, bei der aber zunächst das letzte Onomatopoetische noch fehlt:

Wilder Tumult bei der von dem Herzogspaar inszenierten Zaubernacht: *Luego se oyeron por aquí y por allí, por acá y por acullá infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra ...: allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lelilíes agarenos. Finalmente las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces y sobre todo el temeroso ruido de los carros formaban todos juntos un son ... confuso y ... horrendo* II, 34.

Die Technik ist hier dieselbe wie bei einem Thema, das mehr einem seelischen Tumult gilt:

Wilde Liebesklagen der von Leandra verschmähten Liebhaber (die Ortsadverbienreihe ist hier durch eine Pronominalreihe ersetzt): *Este la maldice y la llama antojadiza ..., aquél la*

1) Man vergleiche hierzu den typischen Dynamiker Balzac mit seiner Charakterisierung des geizigen Père Grandet, wenn letzterer visionär sagt: «*Les écus vivent et grouillent comme les hommes: ça va, ça vient, ça sue, ça produit.*»

condena por fácil y ligera, tal la absuelve y perdona, y tal la justifica y vitupera: uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y en fin todos la deshonran y todos la adoran... Leandra resuenan los montes, Leandra murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados II, 51.

Weitere uneigentliche Tumultszenen, die nur durch äußere Mittel dazu gemacht werden, wie Asyndeton, Veni-vidi-vici-Stil, Häufung, Anapher, Kurzsätze:

Bewegter Liebesabschied des Ritters von der Dame und Rückkehr nach Kampf und Sieg (Asyndeton, Veni-vidi-vici-Stil): *Suspirará él, desmayaráse ella, traerá agua la doncella, acuitaráse mucho porque viene la mañana y no querría que fuesen descubiertos ...: finalmente la infanta volverá en sí, y dará sus blancas manos por la reja al caballero.... Ya se es ido el caballero; pelea en la guerra, vence al enemigo del rey, gana muchas ciudades, triunfa de muchas batallas: vuelve a la corte, ve a su señora ..., conciértase que la pida a su padre por mujer* I, 21.

Politische erregte Diskussion der „Weltverbesserer" (kurze mit polternden Gerundien eingeleitete Satzglieder): *Vinieron a tratar esto que llaman razón de estado ..., enmendando este abuso, y condenando aquel, reformando una costumbre y desterrando otra, haciéndose cada uno...un nuevo legislador* II, 1.

Allseitige Begeisterung für den Roman vom Don Quijote und Streit um die Exemplare (gehetzte Kurzsätze mit anaphorisch wirkenden Einsätzen, verschlungene Kurzsätze mit flüchtigen Pronominibus): *Los niños la (historia) manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran.... Unos le toman, si otros le dejan, éstos le embisten y aquéllos le piden* II, 3.

Betriebsamkeit in einer Druckerei (kurze Satzglieder mit deiktischen pronominalen Ausläufern): *vió tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y finalmente toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra* II, 62.

3. Tumultszenen nach Form und Inhalt.

Nun kehren wir zu den eigentlichen Tumultszenen zurück und beobachten, wie die formalen Elemente ganz in den Vordergrund treten (stärker als bei den unter 1. aufgezählten Fällen) und den Tumult nun wirklich symbolisieren auf der Basis einer höheren Onomatopoetik:

Die Vision vom Santiago, der die Feinde Spaniens vernichtet, wird durch die wie wuchtige Schwerthiebe nebeneinandergesetzten dröhnenden Gerundien versinnbildet:

Muchos veces le han visto (a Santiago) ... derribando, atropellando, destruyendo y matando los agarenos escuadrones II, 58.

Das gleiche Stilmittel symbolisiert Don Quijotes Wüten unter Maese Pedros Puppen: *Comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma ... derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando aquél ... y ... si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa* (Präsens der Hast), *le cercenara la cabeza ...* II, 26.

Eine asyndetisch-akustische Reihe hastig nebeneinandergesetzter Kampfgeräusche zeugt von der wilden Bewegtheit des Durcheinanders der bei der großen Balgerei in der Schenke raufenden Parteien:

Toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores. sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre I, 45.

Die Gliederverkettung, die sogenannte Concatenatio[1]) symbolisiert deutlichst die Verkrallungen und Verkrampfungen der sich Balgenden. Sie steigert den Eindruck der bloßen Aufzählung verschiedenen Verhaltens einzelner Personen bei Raufereien. So heißt es bei dem Streit in der Schenke I, 45:

El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y Doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero, Don Luis ... le dió una puñada (a un criado), el oidor le defendía, Don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero.

Mit dem nämlichen Stilmittel ist die Rauferei in der Maritornesnacht I, 16 festgehalten, nur noch drastischer durch Prädikatskürzung und Vergleich, der Vergleich ebenfalls als Concatenatio:

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza. ... Dazu die glatte „Entwirrung", als der Gendarm erscheint: *Retiróse el ventero a su aposento, el arriero a sus enjalmas, la moza a su rancho,* eine der wahrhaften Glanzstellen des „Quijote".

Daß sich die Concatenatio als zwingendes Symbol auch für den friedlichen Tumult einer großen Anagnorisis eignet, ist Cervantes nicht entgangen. Deshalb heißt es bei der großen Erkennungsszene in in der Venta I, 36:

Don Fernando conoció luego a Cardenio y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea quedaron mudos y suspensos. ... Callaban todos y mirábanse todos, Dorotea a Don Fernando, Don Fernando a Carsenio, Cardenio a Luscinda y Luscinda a Cardenio I, 36.

---

1) Vgl. Cejador, *Lengua de Cervantes* I § 274.

Man sieht, in den inhaltlichen, den formalen und besonders den inhaltlich-formalen „Tumultszenen" erreicht Cervantes eine Dynamik, die in dieser Fülle und Potenzierung ganz ungewöhnlich ist. Um sich davon zu überzeugen, kann man die spanische, ja die Weltliteratur vor Cervantes daraufhin stichprobenmäßig durchstöbern, und man wird kaum Adäquates finden.[1])

Der hl. Augustinus will einmal die sinnlose Betriebsamkeit des heidnischen Götzendienstes deutlich machen, und er versucht eine „Tumultszene" lediglich durch asyndetische Aneinanderreihung dreisilbiger, leicht onomatopoetischer Verben: *Tot locis pingitur, funditur, tunditur, sculpitur, scribitur, legitur, agitur, cantatur, saltatur Juppiter adulteria tanta committens*, zit. nach W. Parsons, *St. Augustin*, S. 241.

In Spanien neigt der Arcipreste de Talavera zu Tumultszenen. Er veranschaulicht die boshafte Hatz der Médisance durch Kurzsätze wie: *Fulana es tal e cultana es tal; la una es amiga de Pedro, la otra tiene un hijo de Juan, aquella duerme con Rodrigo, la otra vi besar a Domingo. Corbacho* I, 28, S. 78.[2]) Das Jammern einer geizigen Frau um den Verlust eines Eies sucht er zum Tumult zu steigern *¿Qué se fizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo levó? ¿A dó es este huevo? ... Puta, fija de puta, dime: ¿quién tomó este huevo? ¿quién comió este huevo? etc. Corbacho* II, 1, S. 116.

In der Celestina will Parmenio eine Art Tumultszene entwerfen mit der Fiktion, daß der Kupplerin alle Wesen «Puta vieja» nachschreien: *Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido, si está cerca las aves, otra cosa no cantan, si cerca las bestias, rebuznando dicen: puta vieja; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar; si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre; cántanla los carpinteros, peinanla los peinadores, tejedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano. Celestina I* (stark rhetorisch, der leichte Fluß gehemmt).

Pérez de Hita ist gänzlich unfähig zu einer Tumultgestaltung. Er hat das schöne Thema von den wilden aufeinander losstürzenden Pferden und gibt davon eine schwache statische Beschreibung: *Los caballos, como se vieron tan juntos, alborotándose y dando relinchos, empezaron a morderse, y empinándose a pesar de sus señores, volvieron de ancas para hacerse mal con las herraduras. Guerras de Granada* I, 11 (Duell Gazul-Reduan).

1) Die dramatische Literatur scheidet ohnehin aus, da dort die Tumultszenen meist nicht gesprochen und beschrieben, sondern gestaltet werden.

2) Ausgabe Bibliófilos Españoles Bd. 35.

Mateo Alemán will das bewegte Leben junger Schwärmer symbolisieren und schreibt: *Traíanme otros mozos ... de casa en casa, de fiesta en fiesta, de boda en boda: en una bailaban, en otra tañían; aquí cantaban, acullá se holgaban. Guzmán de Alfarache* II, II, 2 (Bibl. Romanica II, p. 129).

Während hier Ansätze zu Cervantinischer Tumultdarstellung vorhanden sind, müht sich Vicente Espinel vergebens ab, den recht beträchtlichen Wirrwarr zu gestalten, der sich aus Sturmwind, Wellengang, Seekrankheit, Angst der Besatzung usw. ergibt. Auch sein Temperament erweist sich als zu wenig dynamisch, wenn er schreibt: *Viendo el peligro, todos determinamos de confesarnos ...; pero llegando a hacerlo con dos frailes ..., estaban tan mareados, que nos daban con el vómito en las barbas y pecho, y como las ondas inclinaban el navío a una parte y a otra, caían los de la una banda sobre los de la otra, y luego aquellos sobre estos otros. Andaba una mona saltando de jarcia en jarcia y de árbol en árbol, hablando en su lenguaje, hasta que, pasando una furiosísima ola por encima del navió, se la llevó y nos dejó a todos bien refrescados. ... Marcos de Obregón* Relación II, Descanso 7. Was hätte Cervantes wohl aus dieser Situation gemacht!

Wirklich Vergleichbares aus der spanischen Literatur vor und um Cervantes zu den Tumultszenen des „Quijote" läßt sich tatsächlich nur aus Cervantes selbst gewinnen. Sogar die bewußt auf einen statischeren, „italienischen" Ton abgestimmten «Novelas ejemplares» haben bewegtere Tumultszenen als die Schelmenromane anderer Autoren, die sich auf Leben, Bewegung und Saftigkeit etwas zugute tun. Als Belege führe ich an: Raubüberfall in den „Dos Doncellas". *Era estraño espectáculo el verlos, unos desnudos del todo, otros vestidos con los vestidos astrosos de los bandoleros: unos llorando de verse robados, otros riendo de ver los extraños trajes de los otros; éste contaba por menudo lo que le llevaban; aquél decía que le pesaba más de una caja de Agnus que de Roma traía que de otras infinitas cosas que llevaban* Ed. Schevill-Bonilla, p. 26.

Zornesausbruch des Ricardo bei seiner Abweisung durch Leonisa im «Amante liberal»: *No tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua* (eine Art Concatenatio).

Entsetzen der Familie über die Verführung der Tochter in der «Fuerza de la Sangre»: *Dió voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arañóse la criada etc.* Ed. Schevill-Bonilla, p. 117.

Bewegtes Leben der Pícaros in der «Ilustre Fregona»: *Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega y por todo se hurta* Ed. Schevill-Bonilla, p. 269.

Aufregung der Menge über ein Verbrechen in der «Gitanilla»: *Aqui fué el gritar del pueblo, aqui el amohinarse del tio Alcalde, aqui el desmayarse Preciosa y el turbarse Andrés ...; aqui el acudir todos a las armas y dar tras el homicida. Creció la confusión, creció la grita* Ed. Schevill-Bonilla, p. 114.

Ein tüchtiger Schüler des spanischen Schelmenromans und des „Quijote", der Franzose Scarron zeigt in seinem «Roman comique» eine große Neigung für Tumultszenen und eine große Eignung zu ihrer Gestaltung. Als Beispiel mag die nächtliche Balgerei zwischen Schauspielern und Schenkenpersonal dienen, die lebhaft an die Maritornesnacht gemahnt, aber durchaus selbständig ist: «*Le bruit et la noise ... augmentèrent, et même on cria au meurtre! à l'aide on m'assassine! Destin en trois sauts fut hors de la chambre ... Il entra dans la chambre, d'où venait la rumeur, où il ne vit goutte, et où les coups de poing, les soufflets, et plusieurs voix confuses d'hommes et de femmes qui s'entrebattaient, mêlées au bruit sourd de plusieurs pieds nus qui trépignaient dans la chambre, faisaient une rumeur épouvantable.... Au plus fort du combat, il se sentit mordre au gras de la jambe, il y porta les mains, et ... il crut être mordu d'un chien.... Il était au milieu de sept personnes en chemise, qui se maltraitaient l'une l'autre ..., et qui se décramponnèrent d'elles-mêmes aussitôt que la lumière parut. Le calme ne fut pas de longue durée. L'hôte ... se reprit avec le poète; l'Olive ... fut attaqué par le valet de l'hôte. ... Destin les voulut séparer; mais l'hôtesse ... lui sauta aux yeux.... Les cris recommencèrent; les soufflets et les coups de poing sonnèrent de plus belle, et la mêlée s'éschauffa encore plus qu'elle n'avait fait*» (*Roman Comique* I, 12).

Es mag sein, daß die Franzosen bei ihrer besonderen lebhaften Bewegtheit, die auch das Rokoko geschaffen hat, zu solcher Dynamis prädisponiert sind. Auf jeden Fall ist nicht nur der gelehrigste Schüler des Cervantes Scarron, sondern auch ein ihm stets unbekannt gebliebener Vorgänger auf diesem Gebiete ein Franzose, nämlich Rabelais. Er berührt sich nicht nur im Punkte dynamischer Schilderungen, wie es vornehmlich die Tumultszenen sind, sondern auch in vielen anderen Punkten so eng mit Cervantes, daß es sich verlohnte, einmal einige Stilerscheinungen des „Gargantua et Pantagruel" mit solchen des „Quijote" zu konfrontieren.[1]) Als Resultat ergab sich, daß bei dynamischen wie humoristischen Stilisticis das Temperament des Cervantes ausschlaggebende Basis ist, während Nationales (sosiego, grandeza) und Weltanschauung (mesura) auf die seelischen Elemente

---

1) Ich habe das getan im Jahrbuch für Philologie I, München 1925, p. 355—372.

hemmend und beruhigend wirken, daß hingegen der hemmungslose Rabelais keinerlei Dämpfung kennt.[1])

Die weltanschauliche Mesura-Stimmung und die nationale Sosiego-Haltung reichen indes allein nicht aus, um die hochgehenden Wellen der Cervantinischen Dynamik zu beruhigen. Es müssen noch irgendwelche mehr statischen Kräfte am Werke sein, um die dynamisch-statische Ausgeglichenheit des Gesamtromans hervorzurufen. Wie sehen diese Kräfte aus und wie erklären sie sich?

---

1) Man könnte hinzufügen, daß Cervantes' größere Mäßigung auch damit zusammenhängt, daß er im allgemeinen das spanische Sprachgut konservativ nützt im Sinne des Voßlerschen „sensiblen" Sprachgestalters, des Dornseiffschen „Anspielers", während Rabelais „motorischer" Sprachrevolutionär, „Ausdruckverstärker" ist.

STILMITTEL IM DIENSTE DER DEKORATION ALS REFLEXE VON BILDUNGSERLEBNISSEN

Nach Würdigung aller bisher behandelten Stilkräfte des „Quijote" scheinen keine für den Gesamtaspekt des Romans von so entscheidender Bedeutung zu sein wie die dynamischen. In ihrer Beleuchtung rücken auch früher betrachtete Eigentümlichkeiten in eine neue Perspektive: Die Dynamis hat ihren Anteil wohl auch an der Bevorzugung der kurzen Metapher vor dem Vergleich, des kürzeren Vergleichs vor dem langen, ausgesponnenen Gleichnis, an dem Ersatz des ruhenden Bildes durch bewegte Gestenschilderung, an den nervös gehetzten und auf die Spitze getriebenen Spannungen, an den hastig-prägnanten Zusammenfassungen der Calderónschen Resümees und ähnlichem. Denken wir an den schlagfertig-stichomythischen Dialog und an die novellenhafte Kürze der meisten Einzelsituationen zurück, so erkennen wir in den erörterten Stilmitteln durchaus den Cervantes der *Entremeses* und der lebhaftesten und besten und spanischsten der *Novelas Ejemplares*, des *Rinconete*, des *Licenciado Vidriera*, des *Coloquio de dos perros*, wieder.

Wie kommt es aber, daß man nach der Lektüre des „Quijote" trotz alledem einen viel ruhigeren, abgeklärteren, gemäßigteren Eindruck hat, so daß sich einem die Dynamik bei weitem nicht mit der Wucht aufdrängt, mit der sie subtiler Analyse erscheint? Antwort: Der humoristisch-dynamische Stil, der Stil des echten Cervantes, der in erster Linie temperamenthaft bedingte Stil erscheint hier vermischt, gedämpft, korrigiert, gehemmt durch den Konventionalstil, durch die Modestile statischer Natur, denen sich der Modedichter, der sagen wir einmal unechte Cervantes, in seiner *Galatea*, in seinen ersten *Comedias*, in der italienischen Gruppe seiner *Novelas Ejemplares* verschrieben hat. Während aber diese Modestile in den Einzelwerken die verhängnisvolle Rolle spielen, das Werk des Cervantes zu zerreißen und seinen Schäfer- wie seinen Reiseroman als literarische Modeirrtümer scharf vom „Quijote", den *Entremeses*, und den besten, spanischsten seiner Novellen zu trennen, dienen sie im „Quijote" selbst, weil mit Maß und genial verwertet, als Dekorationsmittel zur Hebung der Wortpracht des Romans, schaffen sie im „Qui-

jote" die Synthese zwischen dem echten, dem spanischen Cervantes, dem Cervantes der Urerlebnisse und dem nachahmenden, dem modischen, dem in fremden Schulen lernenden Cervantes, dem Cervantes der Bildungserlebnisse.

Der Schäferroman und die großen Italiener der Renaissance, vorab Boccaccio, das sind die Hauptbildungserlebnisse. Ihre durchweg statischen Stile durchsetzen den dynamischen Text der Urerlebnisse des „Quijote" und setzen seiner barocken Bewegtheit die Schranken klassischen Ebenmaßes, lassen auch dem „Quijote" einen letzten Abglanz der Renaissanceform zuteil werden, einmal indirekt (Schäferstil) und einmal direkt (Boccacciostil).[1])

SCHÄFERSTIL

Der Schäferstil in seiner abgemessenen Weitschweifigkeit ist Cervantes durch Montemayor vermittelt und uns aus der *Galatea* gründlichst geläufig und bekannt. Wenn nun hier die Rede vom Schäferstil im „Quijote" ist, so sind damit nicht etwa die in diesem Stile eingeschobenen Schäferepisoden gemeint, wie die von Marcela (I, 12ff.), Leandra (I, 51), Quiteria (II, 19ff.), den schönen Hirtinnen (II, 58), auch nicht die eingeschobenen pastoralen Strophen und Verse, sondern ganz bestimmte breit-ruhige Dämpfungsmomente des Gesamtstiles. Und da hat, wie mir scheint, Cesare de Lollis unsere Aufmerksamkeit auf einen außerordentlich wichtigen Punkt gelenkt, der Cejador in seiner tüchtigen Zusammenfassung: «El Quijote y la Lengua Castellana» [2]) noch vollständig entgangen war. Nämlich: Während Cervantes in der Sprache des „Quijote" die lächerlichen Affektiertheiten und häßlich unrhythmischen Preziositäten des Ritterstils parodiert, läßt er zugleich fein rhythmisierte, im besten Sinne kultistische Ausdrücke, Nebensätze, Appositionen in die Sprache des Hidalgo einfließen, die man trotz ihres ritterlichen Zuschnittes vergebens im „Amadís" sucht, dagegen auf Schritt und Tritt in der Galatea oder auch in Montemayors Diana findet. De Lollis fragt: «Che cosa sopravivrà della Galatea nel Don Chisciotte?» Und er antwortet: «La bella armonia del periodo, che rende intraducibile quel capolavoro, e la preziosità del linguaggio che, foggiate per un mondo irreale, saranno bene a posto sulle labbra del folle ‚ingenioso'.» [3]) Aber der Schäferstil der rhetorisch-langsamen Gemessen-

---

1) Schäferei und Boccaccio sind für Cervantes auch die Auslugfenster nach dem klassischen Altertum, das er im Gegensatz zu den «académicos» genau so indirekt erlebte wie Shakespeare im Gegensatz zu den «University Wits».

2) *Lengua de Cervantes* I, S. 545 ff.

3) *Cervantes Reazionario* p. 28.

heit bleibt nicht auf den Hidalgo beschränkt; freilich macht er vor der pikaresken Gestalt eines Sancho halt, es sei denn, daß er von Sancho ironisiert wird, aber er erfaßt den Erzählerton, und nicht nur bei den Schäferepisoden, sondern auch sonst ein Vorgang, den wir schon bei anderen Stilmitteln verfolgen konnten.

Der Schäferstil verfügt zunächst über einige mehrsilbige Lieblingsworte und preziöse Umschreibungen, die der Prosa in würdevollen Satzzusammenhängen ein betontes Lento verleihen. Verfolgen wir die Niederschläge dieser Worte, Wendungen, Umschreibungen im „Quijote", so ergeben sich als

PASTORALE LIEBLINGSWORTE

hermoso, hermosura[1]), discreto, discreción, honesto, honestidad, extremado, comedido, enamorado, enamorar, cruel, crueldad in Verbindungen wie:

Eigentlicher Schäferstil (Schäfersituation).	Übertragener Schäferstil (beliebige Situation).
Las simples y hermosas zagalejas I, 11.	*No hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha* I, 4.
Hizome el cielo hermosa I, 14.	*Una de las más hermosas y acabadas doncellas* I, 21.
A que me améis, os mueve mi hermosura I, 14.	*La hermosura de algunas mujeres tiene días y sazones y requiere accidentes para disminuirse o acrecentarse* I, 41.
Las solícitas y discretas abejas I, 11.	*Este libro ... el más hermoso, el más gallardo, y más discreto* I, Prol.
Admirados tanto de su discreción como de su hermosura I, 14.	*Discreta y bien intencionadamente pongas en mis oídos la verdad de las cosas* II, 2.
Eran honestos sus pensamientos I, 14.	*Ella puestos los ojos en la tierra con honestísima verguenza respondió* II, 49.
La hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado I, 14.	*Tan discreto, tan honesto y tan enamorado* I, 24.

1) Wohl zu unterscheiden von dem kaballeresken älteren *fermoso, fermosura,* eine Unterscheidung, die auch Cervantes selbst macht! Die meisten dieser Wörter hat auch schon De Lollis hervorgehoben (für die anderen Romane des Cervantes).

La honestidad es una de las virtudes, que al cuerpo y alma más adornan y hermosean I, 14.	*Limpia (es) la virtud de la honestidad, y el que quisiere, que no la pierda, antes la guarde y conserve* I, 33.
Hermosura tan estremada I, 12 (Marcela!).	*En lo uno (belleza) y en lo otro (discreción) era estremada la Morisca* II, 64 etc.
Siempre fué agraciada, comedida y discreta I, 37 (Zoraida).	*En todo era comedido y cortés* I, 29.
No todas hermosuras enamoran;...	*Con voz sonora y comedida* II, 12.
Que si todas las hermosuras enamorasen ... I, 14.	*Mi elección me trujo a enamorar de la sin par Casildea* II, 14.
La aventura del pastor enamorado I, 19.	*Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo D. Q.* I, 26.
Las vuestras (desdichas) son enamoradas, quiero decir del amor que tenéis a aquella hermosa ingrata II, 12.	*Recibióla con mucho agrado, así enamorado de su belleza como de su discreción* II, 64.
No saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida I, 12.	*Algunas señoras de aquellas tan crueles* I, 32.
De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos I, 13.	*Las jamás vistas ni oídas crueldades* I, 40.

PASTORALE UMSCHREIBUNGEN

Erde = *nuestra primera madre* I, 11.	Evangelium = *las primeras buenas nuevas* I, 37.
Himmel = *(la) morada primera (del alma)* I, 14.	Weihnacht = *la noche que fué nuestro día* I, 35.
Liebe = *la amorosa pestilencia* I, 11.	Kanone = *la maldita máquina*[1] I, 38.

In stärkerem Maße und in gleichmäßigerer Weise als bei solchen pastoralen Ausdrücken ist eine statische Durchsetzung des Romans feststellbar bei einer anderen Erscheinung: In Frage steht

DER ORNAMENTALE KONSEKUTIVSATZ

Ornamental mag er deshalb genannt werden, weil er nur eine Scheinfolgerung, eine schwache, inhaltsleere, zerflatternde Folgerung bringt, die viel weniger aussagt, als sie zur formalen Dämpfung, zum langsamen Verhauchen des Satzes beiträgt. Jeder Leser von Schäfer-

1) Die typisch nachahmende klassizistische Umschreibung, wie Chateaubriands Dragoner = centaure au vêtement vert.

romanen kennt diese zerfließenden Konsekutivsätze. Sie treten im „Quijote“ um so deutlicher in Erscheinung, weil sie dort gar zu kraß mit den sinngeladenen, meist eine konkrete Anschaulichkeit[1]) oder eine echte Spannung[2]) involvierenden Konsekutivsätzen urtümlich Cervantinischen Brauches kontrastieren.

Der echte Cervantinische Konsekutivsatz sieht so aus: «*Se daba a leer libros de caballerias con tanta afición y gusto que — olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza* (I, 1) oder: *El se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los dias de turbio en turbio* (I, 1) oder: *Llegó a tanto su curiosidad y desatino . . . que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerias . . .* (I, 1) usw. Bei all diesen Beispielen ist der Konsekutivsatz von außerordentlicher inhaltlicher Wichtigkeit und Präzision. Der Hauptsatz ohne den *que*-Satz besagt hier nichts. Daher ist letzterer beschwingt, lebendig, läßt sozusagen den Atem anhalten. Diesem Typ steht nun schroff der pastorale Konsekutivsatz des schmachtend-belanglosen, inhaltsblassen, schleichend-ornamentalen Stils gegenüber: *Cuando yo asi le vi, quedé tan suspensa en velle y tan fuera de mi con la súbita alegria, que no sé como lo sepa decir* (Montemayor, Diana II, p. 252, B. A. E.). Konsekutivsätze dieses inhaltslosen Lento-Typs durchziehen deutlich auch den „Quijote“ und dämpfen sein normales Accelerato:

Le dijo cosas tan extrañas . . . que no es posible acertar a referirlas I, 3.

Despidese con tanto sentimiento, que estará poco para acabar la vida I, 21.

Son verdades tan lindas . . . que no puede haber mentiras que se le igualen I, 22.

Su gentileza era tanta que bastaba a darse a conocer a la mesma rusticidad I, 23.

Tomé y lei la carta, la cual venia tan encarecida, que a mi mismo me pareció mal, si mi padre dejaba de cumplir lo que en ella se le pedia I, 24.

Una hermosura tal que Cardenio dijo al cura: ésta . . . no es persona humana, sino divina I, 28.

Con tan suelta lengua, con voz tan suave que no menos les admiró su discreción que su hermosura I, 28.

Tan amigos . . . que los dos amigos eran llamados I, 33.

Anselmo quedó tan confuso y pensativo que por un buen espacio no le pudo responder palabra I, 33.

---

1) Vgl. das Kapitel: Mittel der Anschaulichkeit p. 47—70.
2) Vgl. das Kapitel: Mittel der Spannung p. 83—97, bes. p. 94—96.

Tengo una pena en el corazón, que me le aprieta de suerte que parece que quiere reventar en el pecho I, 34.

Casi todos comenzaron a derramar tantas (sc. lágrimas) que no parecía sino que algún grave y mal caso a todos había sucedido I,36.

Tantos sollozos y suspiros, que bien había de ser corazón de bronce el que con muestras de tanto dolor no se enterneciera I, 36.

Unos gemidos que parece que con cada uno de ellos quiere dar el alma I, 36.

El cansancio del camino le había sacado al rostro tales colores que ... osara decir que más hermosa criatura no había en el mundo I, 41.

Las voces de los amigos de Basilio fueron tantas ... que le movieron (a Camacho) y aun forzaron a decir que, si Quiteria quería dársela, que él se contentaba II, 21.

Guadiana, cuando llegó a la superficie de la tierra ... fué tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba que se sumergió en las entrañas de la tierra II, 23 etc.

Noch deutlicher als beim hypotaktischen, vorwärts weisenden Konsekutivsatz kommt der ornamentale Sinn bei seinem parataktischen, rückweisenden Gegenstück zum Ausdruck, dem Epiphonem (meist eingeleitet mit t a l, t a n t o etc.), einem typischen Legato-Mittel.

DAS EPIPHONEM

Así volvió por ella como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora: t a l l e t e n í a n s u s d e s c o m u l g a d o s l i b r o s I,24.

No le ha visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: t a l es el recato y encerramiento con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado I, 25.

Los luengos y rubios cabellos no solo le cubrieron las espaldas, más toda en torno la escondieron debajo de ellos ...: t a l e s y tantos eran I, 28.

Estaba peor Sancho que su amo: t a l le tenían las promesas que su amo le había hecho I, 35.

Quisieran que durara el cuento más tiempo: t a n t a era la gracia, con que Dorotea contaba su desventura I, 36.

Corrió a esconderse por no verle: t a n t o le aborrecía II, 6.

Dice Cide Hamete que pocas veces vió a Sancho Panza sin ver al rucio ...: t a l era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban II, 34.

Ein Ornament des schwerwiegenden Nachhalls wie das Epiphonem ist auch d i e A p p o s i t i o n. An ihr lassen sich am allerdeutlichsten die Stellen aufzeigen, wo das beschwichtigende und glättende Öl auf

die bewegten Wogen des „Quijote" gegossen wurde. Ihre Häufigkeit in der Verwendung und ihre Deutlichkeit im Sinne der Dämpfung erklärt sich aus ihrer doppelten Zugehörigkeit, zum Schäferstil sowohl wie zum Ritterstil. Hier heißt es: *Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros* (II, 44), dort heißt es: *La pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto* (II, 67). In den Einzelfällen sind diese beiden Modestile, bald in ernster (Schäferstil), bald in ironisierender Absicht (Ritterstil) in der Apposition des „Quijote" amalgamiert, obwohl meines Erachtens die Pracht der pastoralen Würde dabei überragt. Da es hier vor allem darauf ankommt, aufzuzeigen, wie durch die ornamentale Apposition in ihrer kontinuierlichen Verwendung die statische Dämpfung im „Quijote" zustande kommt, können die Beispiele promiscue angeführt werden. Allerdings soll dabei wieder deutlich gemacht werden, wie sich die große Apposition selbstverständlich in den Sprechstil kaballeresk oder schäferhaft abgestempelter Personen einfügt und erst von hier in den teils einfühlenden teils ironischen Erzählerstil übergeht. Weiterhin soll verdeutlicht werden, wie die Dämpfung, die bereits durch die Normalapposition zum Einzelwort hervorgerufen wird, eine Verstärkung erfährt durch die Apposition zum ganzen Satz, die sich stilistisch und rhythmisch außerordentlich eng mit dem eben betrachteten Epiphonem berührt. Aus diesen Erwägungen heraus wird das Material zur Apposition in drei Unterabteilungen zerlegt: 1. Appositionen innerhalb des Schäfer- und Ritterstils der sprechenden Personen, 2. Appositionen des Erzählerstils, 3. Satzappositionen mit rhythmisch stärkeren Epiphonemwirkungen.

DIE APPOSITION

Appositionen im Sinne der sprechenden Personen.

Kaballeresk-pastorale Appositionen gebrauchen Don Quijote, Dorotea, der Capitán Cautivo usw., in weiter Überzahl natürlich der Hidalgo, vor allem bei Eigennamen:

El gigante Caraculiambro, señor de la insula Malindrania I, 1.

Don Quijote de la Mancha, caballero andante y cautivo de la sin par y hermosa Doña Dulcinea del Toboso I, 8.

Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos I, 16.

Dulcinea, único refugio de mis esperanzas II, 29.

Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura I, 43.

Dulcinea convertida y trasformada en labradora y el caballero de los Espejos en el bachiller Carrasco, obras todas de los encantadores que me persiguen II, 67.

El valeroso Laurcalco, señor de la puente de plata I, 18.

El temido Micocolembo, gran duque de Quirocia I, 18.

Pierres Papin, señor de las baronías de Utrique[1] I, 18.

Beltenebros, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido I, 25.

Medoro, un morillo de cabellos enrizados I, 26.

Maese Nicolás, nuestro amigo y nuestro barbero I, 29.

Micomicona, legítima heredera del gran reino Micomicón I, 33.

Don Juan Zanoguera, caballero valenciano y famoso soldado I, 39.

Gabrio Cervellón, caballero milanés, grande ingeniero y valentísimo soldado I, 39.

Hércules, el de los muchos trabajos II, 2.

El inaudito bachiller Sansón Carrasco, perpétuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses II, 7.

Mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes II, 23.

Mi señora la Duquesa, digna consorte vuestra y digna señora de la hermosura y universal princesa de la cortesía[2] II,30.

Anteón, aquel feroz gigante que decían ser hijo de la tierra II, 32.

Arcalaus, el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela II, 34.

Hipócrates, norte y luz de la medicina II, 47.

Don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene ahora el cielo II, 58.

Dazu die Appositionen bei Nichteigennamen:

La reja, testigo de nuestros amores I, 27.

Labradores, gente llana sin mezcla de alguna raza mal sonante I,28.

La preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar I, 38.

El tiempo, descubridor de todas las cosas I, 37 und II, 25.

Caballeros andantes, luz y gloria de la caballería II, 1.

La soledad y el sereno, naturales lechos y propias estancias de los caballeros andantes II, 12.

Hipocresía y vanagloria, enemigos que blandamente se apoderan del corazón II, 16.[3]

---

1) Bezeichnend für den klassizistischen Geschmack des 18. Jahrhunderts ist es, daß Clemencín gerade diese Appositionen in ihrer Häufung bei dem Ritterkatolog des Schafherdenabenteuers unter Ignorierung aller komischen Elemente als Blüten der Rhetorik bucht.

2) Die ornamentalen Absichten werden auch durch das Polysyndeton unterstrichen.

3) Ich verzichte auf den Nachweis von rhetorischen Glanzstellen, wo solche Appositionen en masse im Munde des Don Quijote vorkommen, weil ich die Verteilung statischer Elemente über den ganzen Roman hin klarmachen will.

Appositionen des Erzählerstils.

Sie sind großenteils ironische Imitation, was aber an ihrer statischen Wirkung nichts ändert:

Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega I, 9.

Dulcinea, nombre a su parecer músico y peregrino y significativo I, 1.

Rocinante, nombre a su parecer alto, sonoro y significativo I, 1.

Luscinda, doncella tan noble y tan rica I, 24.

Fernando, mozo gallardo, gentil hombre, liberal y enamorado I, 24.

Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador II, 4.

Tomé Cecial, compadre y vecino de Sancho Panza, hombre alegre y de lucios cascos II, 15.

Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia II, 50.

Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores II, 61.

Cide Hamete, filósofo mahomético II, 53.

Sancho Panza, gobernador por sus pecados y por su mala andanza de la ínsula Barataria II, 55.

Sancho Panza, flor y espejo de todos los insulanos gobernadores II, 52.

Don Quijote de la Mancha, aquel que de sus hazañas tiene lleno todo el orbe II, 60.

Don Quijote de la Mancha, aquel caballero andante, de quien tantas cosas se decían II, 60.

El doctor Pedro Recio natural de Tirteafuera, médico insulano y gobernadoresco II, 55.

Doña Guiomar de Quiñones, mujer del regente de la vicaría de Nápoles II, 60.

Don Antonio Moreno ..., caballero rico y discreto y amigo de holgarse a lo honesto II, 62.

Minos, juez y compañero de Radamanto II, 69, ferner

Un primo suyo, famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías II, 22.

Un mal médico, verdugo de la república II, 47.

Su jumento, perpétuo compañero de sus prósperas y adversas fortunas I, 20.

La venta, espanto y asombro de Sancho Panza I, 32.

El son de una pequeña esquila, señal clara que por allí cerca había ganado I, 41.

Morir de hambre, muerte la más cruel de las muertes[1]) II, 59.

1) Um zu zeigen, daß mit diesen statisch-ornamentalen Appositionen

Epiphonem — Appositionen

zum ganzen Satz im Charakterisierungs- wie im Erzählerstil wirken besonders würdevoll und dämpfend:

Mis deseos ... si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo: pasos con que camina el alma a su morada primera I, 14.

Te entregó las llaves de su libertad: dádiva de ti tan mal agradecida I, 36.

Es su fin (de las letras) ... hacer que las buenas leyes se guarden: fin por cierto generoso, y alto y digno de grande alabanza I, 37.

Los hemos visto mandar y gobernar el mundo ...: premio justamente merecido de su virtud I, 37.

Las bañó (las manos) con lágrimas: cosa que pudiera enternecer un corazón de mármol I, 44.

Era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto: cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado I, 51.

Sin quitarle su honor, le robó cuanto tenía ...: suceso que de nuevo puso en admiración a todos I, 51.

Con su amo vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante (iron.) II, 11.

No desaliñase a Rocinante: antigua usanza establecida y guardada de los andantes caballeros II, 12.

Hicieron ruido las armas ...: manifiesto señal por donde conoció Don Quijote que debía de ser caballero andante II, 12.

Tomar en peso las antiguas piedras de los valientes toros de Guisando: empresa más para encomendarse a ganapanes que a caballeros II, 14.

Se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios: virtudes anejas a la profesión que yo profeso II, 18.

El león ... miró a todas partes con los ojos hechos brasas: vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad II, 17.

Viene desde ... de Candaya ...: cosa que se puede y debe tener a milagro II, 36.

Siendo antes garras de cernícalo lagartijero: puerco y extraordinario abuso II, 43.

---

nicht etwa alle Appositionen im „Quijote" systematisierend erfaßt werden sollen, mögen auch einige Appositionen angeführt werden, die diesen dekorativen Charakter nicht haben, sondern selbstverständliche, verdeutlichende Appositionen sind wie: *Juan Haldudo el rico, el vecino del Quintanar* I, 4; *(Sancho) un labrador vecino, hombre de bien* I, 7; *Gascones, gente rústica y desbaratada* II, 60; *Galeotes, gente forzada del rey* I, 22; *galeotes, gente de su majestad* I, 22 etc.

Estaba ... Don Quijote ... señalado ... por las uñas de un gato: desdichas anejas a la andante caballería II, 48.

Las botas ... estaban más enjutas y secas que un esparto: cosa que puso mustia la alegría que hasta allí habían mostrado II, 54.

Este día señalaré yo con piedra blanca ... habiendo visto al señor Don Quijote de la Mancha: tiempo y señal que nos muestra que en él se encierra y cifra todo el valor de la andante caballería II, 63.

RHETORISCHE „LITANEIEN"

Wir schreiten weiter zu den Fällen, wo sich die appositionellen und die ihnen verwandten Gebilde zu ganzen Litaneien ballen, dürfen aber nicht vergessen, vorher unseren Begriff „Schäferstil" im allerweitesten Sinne zu fassen. Denn, wenn auch der Schäferstil selbst, der Schäferstil im engeren Sinne, diese litaneiartigen Satzgliedergebilde kennt, so teilt er doch diesen Besitz mit älteren stilistischen Anwärtern, den theologischen und poetischen, mystischen und aszetischen Schriften Spaniens, die sich bald an die antiken Rhetoren, bald an die christlichen lateinischen Kirchenväter anlehnen. Bei den rhetorischen Litaneien Cervantes' mögen also neben den Schäferromanen theologische Schriftsteller — nennen wir vor allem nochmals Luis de Granada —, formelhafte Aufzählungen innerhalb der kirchlichen Orationen, Rhetorik von Cicero, Augustinus, Erasmus, Pate gestanden haben; der Versuch eines Nachweises im einzelnen ist ebenso aussichtslos, wie eine synthetische Charakterisierung[1]) gänzlich an der Oberfläche bleibt. Wir können zunächst nur feststellen, daß Cervantes die dekorativen, litaneihaften Häufungen des Schäfer-, Kirchen-, Mystiker- und lateinischen Rhetorenstils zur Dämpfung seines Stils in den entsprechenden Zusammenhängen ebenso geschickt amalgamiert, wie er seine dynamischen Häufungen zu den entgegengesetzten Zwecken anwendet. Charakterisierungsversuche im einzelnen laufen hier unbedingt Gefahr, nach inhaltlichen Kriterien zu verfahren. Deshalb werden hier lediglich einige Typen der dekorativen[2]) Häufung reinen Stils gewissermaßen als Schlüssel vorausgestellt, während bei den einschlägigen Beispielen aus dem „Quijote" zur Vermeidung von Gewaltsamkeiten eine Klassifizierung unterbleibt.

Es seien also zunächst solche Litaneien oder dekorativen Häufungen an reinen Stilbeispielen klargelegt:

---

1) Vicente de los Ríos, *Análisis* § 121 sagt: *La gravedad de Luis de Granada, la dulzura de Garcilaso, la pureza de Luis de León, la elevación de Fernán Pérez de Oliva, y la sencillez de Hernando de Pulgar están enlazadas en el «Quijote».*

2) Sie wird hier dekorativ im Gegensatz zur früher behandelten emphatischen, dynamischen Häufung genannt.

Echter Schäferstil, *Galatea* IV, p. 48 (B. A. E.) Rosaura spricht: *Conoces por ventura, conoces, Grisaldo, que yo soy aquella que no ha mucho tiempo*

que enjugó tus lágrimas,
atajó tus suspiros,
remedió tus penas
y sobre todo la que creyó tus palabras.

Mystikerstil, Luis de Granada, *Guía de Pecadores* Lib. I, part. II, c. 11:

No es pequeña cosa alegar
lo que Dios es,
lo que merece,
lo que nos ha dado,
lo que nos promete,
y lo que nos amenaza. Oder

L. de Granada, *Guía* Lib. I, part. II, c. 2:

Desta manera se verifica con mucha razón que reciben ciento tanto más de lo que dejaron, pues

por los bienes mentirosos y contrahechos reciben los verdaderos,
por los dudosos los ciertos,
por los corporales los espirituales
por los cuidados reposo
por las congojas tranquilidad
y por la vida viciosa y abominable vida virtuosa y deleitable.

Aszetikerstil, Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre* (Lemcke I, p. 187):

Entonces (im Alter)
el calor se resfría
las fuerzas lo desamparan (nämlich al hombre)
los dientes se le caen, como poco necesarios
la carne se le enjuga
y las otras cosas se van parando tales, cuales han de estar en la sepultura.

Rhetorikerstil, Cicero de oratore II (damals übersetzt von Cristóbal Suárez de Figueroa):

Historia, testis temporum,
lux veritatis,
vita memoriae,
magistra vitae,
nuntia vetustatis.

Kirchlicher Orationenstil. Aus der Karfreitagsliturgie:

Oremus ... Deum patrem omnipotentem, ut
cunctis mundum purget erroribus,
morbos auferat,
famem depellat,
aperiat carceres,
vincula dissolvat,
peregrinantibus reditum,
infirmantibus sanitatem,
navigantibus portum salutis indulgeat.

Alle diese Stile, die alle den Cervantes beeinflußt haben können, und die alle mit ihren Aufzählungen eine ähnliche rhythmische Wirkung erzielen durch retardierende Gemessenheit, durch langsame Bewegung, durch feierliches Schreiten, sie haben das Gefühl für Kadenzierung und Rhythmisierung bei Cervantes geweckt und seinen dynamischen, naturhaften Häufungen eine Reihe künstlicher Dämpfungshäufungen entgegengestellt. Es ist, als wollte Cervantes in Augenblicken, wo er oratorisch-feierlich wird — und sei es auch nur in ironischer Absicht — alle Prototypen der Stile rhetorischer Litaneien übertreffen. So schreibt er beispielsweise in seiner *Ilustre Fregona:*

Allí está la suciedad limpia,
la gordura rolliza,
la hambre prompta,
la hartura abundante,
sin disfraz el vicio,
el juego siempre,
las pendencias por momentos,
las muertes por puntos,
las pullas a cada paso,
los bailes como en bodas,
las seguidillas como en estampa
los romances con estribos
la poesia sin acciones (Ed. Schevill-Bonilla, p. 269).

Und nun zum „Quijote" selbst! Im Munde der verschiedensten Personen wie des Autors, bald an den einen, bald an den anderen der hier vorbildlichen Stile angelehnt, bald ernsthaft, bald ironisch erscheinen in entsprechenden Abständen diese rhetorischen Litaneien. Bald sind es gehäufte Appositionen (1), bald aneinandergereihte Infinitive mit Erweiterung (2), bald zwei beliebig kombinierte Satzglieder in steter Folge (3), bald apostrophierende Vokative mit erweiternden Attributen (4), bald dröhnende Periphrasen (5), bald abgerundete, gleichlange zu einer Periode vereinigte Sätze (6), bald in Gerundien

eingedrängte Scheinsätze (7), bald attributgeschmückte Partizipien (8). Und alle diese Reihen sind bestrebt, in eine schwere rhythmische Kadenz auszulaufen. Die Prosa erhält einen äußerst feierlichen Numerus, der durch seine stete Wiederkehr innerhalb des flotten Marsches der dynamischen Durchschnittsprosa des „Quijote", wie bedächtiges Stillstehen, wie großes Atemschöpfen, wie feierliches Umwenden wirkt. Die Beispiele mögen selbst sprechen:

1. *La historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir* I, 9, deutliche Anlehnung an das oben zitierte Cicero-Beispiel.

Dulcinea heißt: *una dama ... hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada y finalmente alta por linaje* II, 32 — Barcelona:

Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos, y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza única[1] II, 12.

2. Von Sancho abgelehnte Lebensgewohnheiten, die ihm zu feierlich und unbequem erscheinen, werden ironisch in diesen Stil übersetzt:

Mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo I, 11 (innerhalb des Schäferidylls!).

3. *Dios ... no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra ni a los renacuajos del agua* I, 18 (Kanzelstil).

Decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida y finalmente del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones I, 51.

Delinear y describir ... la hermosura de ... Dulcinea ..., empresa, en quien se debian ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla II, 32.

Ahora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentia, y la teórica de la práctica de las armas II, 1.

Ese es el cuerpo de Crisóstomo, que fué único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza; y finalmente primero en todo lo que es ser bueno I, 13 (aus der Schäfergrabrede).

---

1) Ähnlich rhythmisiert ist der Preis von Toledo (*Persiles* III, 8) u. Argel (*Persiles* III, 10).

4. *O mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad, y ultimadamente idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo* I, 43.

Dazu ungefähr dasselbe ironisiert, als Apostrophe Sanchos an seinen Esel, jedoch unter Wahrung der gleichen Verhältnisse des Numerus[1]):

O hijo de mis entrañas, nacido en mi mesma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas y finalmente sustentador de la mitad de mi persona I, 23.

5. *Para bien sea hallado el espejo de la caballería, el mi buen compatriota Don Quijote de la Mancha, la flor y la nata de la gentileza, el amparo y remedio de los menesterosos, la quinta esencia de los caballeros andantes* I, 29.

6. *Con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despojan los mares de cosarios, y finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas . . . estarían sujetas al rigor y a la confusión . . .* I, 38.

Si estos preceptos . . . sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, tus premios colmados, tu felicidad indecible, casarás tus hijos como quisieres, títulos tendrán ellos y tus nietos, vivirás en paz y beneplácito de las gentes, y en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte en vejez suave y madura II, 42.

Beachtenswert sind auch die versteckteren Fälle wie:

7. *Las fábulas . . . facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos admiren, suspendan, alborocen y entretengan* I, 47 oder:

8. *Historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y con todo esto no más verdadera que los milagros de Mahoma* I, 5.

Kehren wir nach dieser Übersicht noch einmal zum Schäferstil zurück, so zeigt sich, daß dieser bei seinen rhythmischen Häufungen und auch sonst vor allem das grandiose Adjektiv als E p i t h e t o n o r n a n s nützt. Beispiel: Gil Polo, *La Diana Enamorada*: *La fertilidad del abundoso suelo, la amenidad de la siempre florida campaña, la belleza de los más encumbrados montes, los sombríos de las verdes silvas, la suavidad de las claras fuentes* etc. (zitiert bei Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela* I, 483). Die kadenzierte Feierlichkeit der Epitheta ornantia und des ganzen Satzrhythmus beherrscht besonders

1) Einzelheiten zum Problem des Numerus im „Quijote" wird das nächste Kapitel bringen.

die wenig erlebten Natur- und Landschaftsschilderungen. Letztere sind ohnehin bei Cervantes selten und liegen sehr an der Grenze seines Interessenbereiches. Es heißt meist nur etwa: «*Acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas movidas del blando viento hacían un temeroso y manso ruido*» (I, 20). Die Mancha-Landschaft fordert auch keineswegs zu großen Schilderungen heraus. Eine einzige einigermaßen anschauliche Landschaftsschilderung steht I, 20: «*Dieron en un pradecillo que al pie de unas altas peñas se hacía, de las cuales se precipitaba un grandísimo golpe de agua: al pie de las peñas estaban unas casas mal hechas, que más parecían ruinas de edificios que casas.*»

Der Realismus stört das Pathos, das bei der heroischen Landschaft des Schäferstils möglich war: «*Entre dos antiguos allozares mana una fuente abundantísima, y a poco trecho se deja bajar por la aspereza de unos riscos de caída extraña etc.*» (Montalvo, *El pastor de Fílida*, p. 296 zitiert bei Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela* I, 500). Deutlicher gemahnt an Bräuche der Schilderung im „Quijote" die pastorale Naturstimmung, wie sie sich etwa zu Anfang des vierten Buches der *Diana* des Montemayor findet: «*Ya la estrella del alba comenzaba a dar su acostumbrado resplandor, y con su luz los dulces ruiseñores enviaban a las nubes el suave canto, cuando las tres ninfas con su enamorada compañía, se partieron de la isleta.*» Allein, schon deshalb, weil das Heroisch-Pastorale dieser Stimmungen des öfteren im „Quijote" wesentlich realistischer erscheint, als in den Schäferromanen sowie aus allerhand anderen Gründen ist anzunehmen, daß bei sehr vielem, was im „Quijote" schäferhaft aussieht, die letzte Inspirationsquelle gar nicht der Schäferroman selbst ist, wenigstens nicht der spanische, sondern die italienische *Arcadia* des Sannazaro, die *Dialoghi d'amore* des Leone Ebreo und vor allem deren Urquelle, nämlich: Boccaccio.

BOCCACCIOSTIL

Eigenartig und schwer zu präzisieren ist das künstlerische Verhältnis des Cervantes zu Boccaccio, der für ihn wohl das größte Bildungserlebnis bedeutet, der ihn die italienische Form der Literaturnovelle nach Spanien verpflanzen ließ und der ihm als Erzähler so sehr seinen Stempel aufgedrückt hat, daß ihn Tirso de Molina «nuestro español Boccaccio» nennen konnte. Allein der Einfluß des Boccaccio auf Cervantes erstreckt sich nicht so sehr auf die Form der Novelas ejemplares im ganzen, sondern er ist letzten Endes ein tiefgehender stilistischer Einfluß[1]), der deshalb so schwer zu fassen ist, weil Cervantes

1) «*Una influencia estilística muy honda.*» Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela* II, 17.

den Certaldesen nie direkt[1]), stofflich, technisch, äußerlich nachahmt, und weil Stileinflüsse losgelöst von greifbaren ähnlichen Stoffen und Motiven, zumal wenn es sich um Werke verschiedener Sprachen handelt, scharfes Sehen fordern. Menéndez y Pelayo hat immerhin die Aufmerksamkeit auf die Werke des Boccaccio gelenkt, die seiner Meinung nach das Hauptwerk des Cervantes stilistisch vor allem inspiriert haben.[2]) Er nennt als solche Inspirationsquellen den „Ameto", die „Fiammetta" und das „Decamerone".[3]) Wir wollen versuchen, dem Einfluß dieser drei Werke auf den Stil des „Don Quijote" im einzelnen nachzugehen. Das, was den unter sich wieder so verschiedenen Physiognomien des «Ameto», der «Fiammetta» und des Decamerone als gemeinsamer Zug aufgeprägt ist, das wollen wir als Boccacciostil bezeichnen. Um uns aber unter „Boccacciostil" von vornherein eine bestimmte Vorstellung machen zu können, wollen wir den Begriff einmal vorläufig mit dem Worte grob umschreiben, das sich dem Italiener mit dem Begriffe Boccacciostil zwangsläufig verbindet, nämlich mit «periodare». Die Prosakunst des Periodare wird meistens nur syntaktisch gewürdigt, als die majestätische Folge von hypotaktischen Satzgebilden, in denen sich Bedingungs-, Folgerungs- und Einräumungssätze mit ihrem Hyperbaton und ihren gleichmäßig abgezirkelten Satzlängen, Digressionen und Parenthesen ununterbrochen ablösen. Das versteht man im allgemeinen unter der klassizistischen Periode, dem «dire classico». In all diesen Dingen ist Cervantes mit seiner Vorliebe für die Parataxe und die syntaktische Klarheit im „Don Quijote" entschieden von Boccaccio abgerückt.[4]) Allein das Periodare hat auch seine stilistischen Seiten, die man schlagwortartig kennzeichnen mag als Antithese, Epithese und Rhythmus. An diesen Charakteristiken des Boccacciostiles hat sich Cervantes ohne Zweifel inspiriert, und es kommt darauf an zu zeigen, worin Cervantes auf Grund innerer Bedingtheiten dem Boccaccio folgen konnte und worin nicht.

---

1) «*Nunca imita a Boccaccio directamente*» ebda.

2) In dem Aufsatz: *Cultura literaria de Cervantes etc.* in *Estudios de critica literaria.* 4ª serie 1905 p. 23.

3) Die geradezu verblüffende Merkwürdigkeit, daß nicht die geringste stoffliche Berührung zwischen dem Decamerone und dem Gesamtwerk des Cervantes besteht, ergibt sich untrüglich aus dem großen Aufsatz von C. B. Bourland, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan literature. Revue Hispanique* 1905, 189 ff.

4) Schwere hypotaktische Satzgebilde nur vereinzelt (*Curioso impertinente, Española, Inglesa, Fuerza de la sangre*).

DIE RHETORISCHE ANTITHESE

Die Antithese, die im Temperament und in der Weltanschauung begründet liegt, hat bei Cervantes, wie wir gesehen haben (S. 21 ff.), einen durchaus versöhnlichen Ausdruck gefunden. Harmonisch gehen Don Quijote und Sancho trotz ihrer charakterologischen Gegensätze nebeneinander her und bilden eine Einheitsfront gegen die Umwelt. Stilistisch betrachtet, ist der normale sprachliche Ausdruck der Cervantinischen Antithese nicht die schroffe Form der parallel gestellten Gegensätze, sondern die milde Form der chiastischen Stellung der antithetischen Glieder oder der absichtlichen Störung der Symmetrie der Parallelantithese. Dieser Typ der unsymmetrischen Antithese ist überdies echt spanische Tradition von Amadís [1]) her; er ist für Cervantes der naturgegebene. Ganz anders liegt die Sache bei Boccaccio. Wenn er in der Wiedererweckung der klassisch-lateinischen Parallelantithese, in ihrer periodischen Übertreibung und symmetrischen Zuspitzung Genüge fand, so entsprach das bei ihm am Morgen der Renaissance einem brennend gewordenen Kontrast weltanschaulicher Natur, der sich zwischen mittelalterlichem Christentum und neuaufgefundenem klassischem Heidentum in der Seele des Boccaccio auftat, einem Kontrast, der das «Memento mori» mit dem «Memento laetari» niemals vereinigen kann, einem Kontrast, der den wüstesten Derbheiten Dioneos (des privilegierten Erzählers der jeweils letzten Novelle an den einzelnen Tagen des Decamerone), fein überhauchte Balladen im dolce stil nuovo unmittelbar folgen läßt; einem Kontrast, der den vornehmen Damen der Florentiner Gesellschaft, die sich ihren Kavalieren gegenüber so unendlich korrekt benehmen, unter Hintansetzung jeglicher charakterologischer Wahrscheinlichkeit, die bedenklichsten Zoten und pöbelhaftesten Skandalgeschichten in den Mund legt.[2]) So betrachtet, ist die Parallelantithese bei Boccaccio keine „Nachahmung" klassischer Rhetorik, sondern sie ist, wie das ganze Periodare in erster Linie für ihn natürlicher Ausdruck.[3]) Dieser Boccaccio-Antithese begegnet nun Cervantes

---

1) Z. B. *Vale más ser sojuzgados y apremiados de los* ***buenos fuera de nuestra libertad que con ella*** *servir y obedecer a los* ***malos.*** Am. IV, 36. — *No menos la buena* ***voluntad*** *reputar se debe que la buena* ***obra****, porque* ***allí nace*** *y* ***aquel*** *es el fundamento* ***della.*** Am. IV, 8.

2) Vgl. V. Cian, *L'Organismo del Decameron* p. 207/8 in dem Sammelband: *Studii su G. Boccaccio.* Castelfiorentino 1913.

3) Francesco Beneducci vertritt in seinem Aufsatz «*Il problema storico della prosa nella letteratura italiana*», Festschrift für Francesco Flamini, Pisa (= *Raccolta di studi di storia e critica letteraria*) 1918 p. 51 ff., die Auffassung, daß die pomphafte italienische Periode letztlich natürlicher Ausdruck sei und nicht nur „Klassizismus", da sie sich auch in nicht-

am Ende eines Zeitalters, das für lateinische Rhetorik ohnehin eine große Neigung hatte, eines Zeitalters, in dem der spanische Humanismus die lateinischen Oratoren gehegt und gepflegt, in dem der Mystiker Luis de Granada die alte Rhetorik mit seiner *Rhetorica ecclesiastica* theoretisch, in seinen Schriften praktisch wiederbelebt hat, nachdem Erasmus die alten ciceronianischen Kanzelreden eines hl. Cyprianus gedruckt herausgegeben hatte. Und in dieser Atmosphäre kann sich auch Cervantes, der «ingenio lego», dessen direkte Berührung mit dem klassischen Altertum keine intensive gewesen sein kann, einer ästhetischen Erscheinung, wie sie die Monumentalität der Boccaccioschen symmetrischen Antithese darstellt, nicht entziehen. Er erlebt im Gegensatz zu den Humanisten klassische Sprachpracht indirekt, in italienischer Steigerung und Eigenform.

Gerade bei der Antithese ist diese Tatsache zu greifen. Ihrem Kult schafft er im *Curioso Impertinente* (Don Quijote I, 33 ff.) ein deutliches Denkmal. Wie etwa Titus in der bekannten Novelle des *Decamerone* (X, 8) vor den Verwandten des Freundes und der Braut eine antithetisch-rhetorische Rechtfertigungsrede hält, weil sich beide Parteien durch Ablistung der Sofronia von ihm betrogen glauben, so hält im *Curioso Impertinente* Lotario dem Freunde Anselmo eine Rede, um ihn von dem Plane, seine junge Frau Camila durch ihn versuchen zu lassen, abzubringen. Cejador, der bei der Charakterisierung dieser Novelle, ohne auf eine konkrete Parallele hinzuweisen, vom plateresken Stil des Don Quijote spricht, hebt mit Recht als typischste Eigenart hervor die «Antítesis elegantes, recortes acicalados» und die «claúsulas de idéntica largura y como paralelas».[1])

Wir vergleichen Einzelheiten dieser Antithesenart bei

Cervantes (Lotario).	und Boccaccio (Tito Quinzio).
Imagino o que no me conoces o que yo no te conozco . . ., bien sé que eres Anselmo y tu sabes que yo soy Lotario . . .; yo pienso que no eres el Anselmo que solías y tu debes de haber pensado que tampoco yo soy el Lotario que debía ser, porque las cosas que me has dicho ni son de aquel Anselmo mi amigo,	*Gli amici noi abbiamo quali ce li eleggiamo, ed i parenti quali gli ci da la fortuna . . . È il vero ch'egli è Ateniese et io Romano . . . io sia di città libera et egli di tributaria . . . io sia di città donna . . . et egli di città obbediente . . . io ne (di ricchezze) sono non come cupido, ma come amato dalla fortuna, abbondante . . . e possente padrone così,*

klassizistischer Prosa, in den *Fioretti,* bei D. Compagni und Passavanti fände.

1) *Lengua de Cervantes* I, p. 546.

ni las que me pides se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces.	*nelle pubbliche opportunità come ne' bisogni privati.*

Als zweites Beispiel für diese echt Boccaccio-mäßige Parallelantithese in wirkungsvoller Häufung mögen nebeneinandergestellt werden die Klage der verlassenen Dorotea (Don Quijote I, 28) und die der verlassenen Fiammetta (Bibliotheca Romanica, p. 186). Dorotea stellt ihre eigenen Belange denen ihres Verführers Fernando entgegen, Fiammetta ihre Leiden denen des Odysseus (zum Vergleich):

Dorotea.	Fiammetta.
(F.) *no sólo me ablandaba, pero me endurecía... Sus pensamientos más se encaminaban a su gusto que a mi provecho ...*	*egli sempre negli affani e ne' pericoli usato, ma io nella mia camera ... usa di trastullarmi col lascivo amore ...;*
Dann direkt:	
Si tú tienes ceñido mi cuerpo con tus brazos, yo tengo atada mi alma con mis buenos deseos ...	*egli da Nettuno stimolato ed in varie parti postato, ma io ... infestata dal sollecito Amore, egli non temeva la morte, ... ma io la temo.*
tu vasalla soy, pero no tu esclava ..., en tanto me estimo yo villana y labradora como tú señor y caballero.	*Egli della sua fatica ... sperava eterna gloria e fama; ma io delle mie vituperio temo ed infamia.*

Cervantes gebraucht diese Boccaccio abgelauschte Antithese nie zu eigenem darstellenden Bericht, sondern er legt sie nur Personen zu ähnlichen Zwecken, wie sie Boccaccio kennt, in den Mund. Rhetorisch wie Madonna Filippa (Decamerone VI, 7) vor Gericht ihren Ehebruch verteidigt, verteidigt Marcela (I, 14) ihre Sprödigkeit gegen Grisóstomo, dessen Tod ihr zur Last gelegt wird. Cardenio formt Boccacciosche Antithesen beim Erzählen seiner Liebesgeschichte (I, 24), Don Quijote verschmäht sie nicht bei seinen vergleichenden Reden über Mönch und Ritter (I, 13), Waffen und Wissenschaft (I, 38), Tollkühnheit und Feigheit (II, 17), Hofkavalier und fahrenden Ritter (II, 8; II, 18).

Die schroffe Gegensätzlichkeit des Boccaccio hat aber noch andere kleinere, unmerklichere Ausdrucksmittel, die Cervantes übernimmt. Das Zugeständnis, das einen auftauchenden Widerspruch und Gegensatz vorbeugend widerlegt, hat seinen klassischen Ausdruck gefunden in dem «conciossiacosachè». Ein Blick in das Diccionario de la Lengua de Cervantes von Cejador belehrt uns, daß gerade in dem «Curioso Impertinente» diese eigentümliche Konjunktion in einem mehrfach ver-

wandten, sonst selteneren puesto que-aunque ihr Äquivalent gefunden hat. Der gegensätzliche Übergang «*ma la fortuna*» und antithetische Anknüpfungen mit «*la fortuna nimica*» u. dgl. finden in Wendungen wie «*pero la fortuna*», «*la fortuna contraria*» usw. ihre Entsprechungen, z. B.

Cervantes.	Boccaccio.
Pero la fortuna lo hizo mejor que se pensaba (I, 52).	*Ma la fortuna la letizia rivolse in triste pianto* (Dec. IV, 1).
Pero la fortuna ordenó las cosas muy al revés (II, 30).	*Ma la fortuna in pianto mutò la letizia* (Dec. V, 1).
Fuéle la fortuna contraria (I, 42).	*La fortuna nimica de' felici s'oppose* (Dec. III, 7).

Das gegensätzliche Überblicken des Ganzen und der Einzelteile bei Gegenständen, Personen und Gruppen hat bei Boccaccio stehenden Ausdruck gefunden in Wendungen wie «*ciascun per sè e poi tutti insieme*» (Decamerone III, 7), «*tutte insieme e ciascuna per sè*» (Ameto[1]), p. 55) usw., die leicht variiert überaus häufig wiederkehren. Sie haben in ebenso auffallender Häufigkeit ihre Entsprechungen im Don Quijote als «*cada cosa (de) por sí y todas juntas*» (II, 23; II, 58), «*todos juntos y cada uno de por sí*» (II, 40) usw.

Eine ganz besondere Eigentümlichkeit des stark antithetischen Gefühles Boccaccios ist die, daß er sich zu einer rhetorischen Frage, die an sich schon Verneinung bedeutet, noch eine negierende Antwort schafft und so gewissermaßen Frager und Verneiner in plastischer Zweiheit hinstellt. Bei Cervantes begegnen Nachahmungen dieser lehrhaft beantworteten Frage bezeichnenderweise in der „plateresken" Novelle vom törichten Vorwitz (I, 33 ff.) auf Schritt und Tritt, während in der rein spanisch-nationalen Novelle vom algerischen Gefangenen (I, 41 ff.) zur Not ein einziger Fall festzustellen ist.[2])

Beispiele

aus dem Curioso Impertinente.	aus Boccaccio-Werken.
¿Pero dónde se hallará amigo tan discreto? No lo sé yo por cierto, sólo Lotario era éste.	*E chi sarebbe colui che dicesse che non dovesse molto più essere da riprendere . . . una povera donna . . . che una donna ricca? Certo io non credo niuno* (Dec. II, 8).
¿Si se rompiese (la castidad), no se perdía todo? Sí por cierto.	*Tedaldo meritò queste cose? Certo non fece* (Dec. III, 7).

1) Ameto wird nach der Ausgabe Parma 1802 (Amoretti) zitiert nach Seitenzahlen.

2) Agimorato: «*¿Pensáis que es por piedad? No por cierto*» (I, 41).

¿Tiene por ventura una resolución gallarda necesidad de consejo alguno? No por cierto.	*E che certezza di doglia puote uno render testimoniando cosa che egli non provò mai? Certo niuna* (Fiamm. p. 178).
¿Tú no me has dicho que tengo de persuadir a una honesta? Sí que me lo has dicho.	*Che poterono più gli Dii ... contro a costei? Certo nulla mi pare* usw.[1])

Das antithetische Grundgefühl des Boccaccio ist sehr gut zu beobachten auf dem ihm eigensten Gebiet, dem der Erotik. Die „Fiammetta", die des Dichters eigene erotische Erlebnisse mit überzeugendster Einfühlung auf die weibliche Seite[2]) überträgt, bietet eine Überfülle von Gefühlen und Stimmungen erotischer Zerrissenheit, die hervorgeht aus Gegensätzen wie Sexualtrieb und Schamgefühl, Verführung und Hingabe, Lust und Reue, Vertrauen und Betrug, Sehnsucht und Verlassensein, Wehmut und Verzweiflung. Und die stilistische Frucht dieser sich bekämpfenden Stimmungen ist vor allem das berühmte schmachtende, zweifelnde, melancholische, sentimentale, die innere Zerrissenheit verdeutlichende «*non so che*». So häufig es in der Fiammetta auch wiederkehrt, immer ist es und wirkt es so echt und wahr, wie vielleicht nur noch bei einem zweiten typisch erotischen Dichter, bei Torquato Tasso. Daß die Geschichte Fiammettas, die Geschichte der treulos verlassenen Verführten, das Vorbild der Geschichte der Dorotea (I, 28), der von Fernando verlassenen Geliebten ist, daran kann bei dem ungeheuren Einfluß, den die Fiammetta im 16. Jahrhundert innerhalb und außerhalb Italiens noch hatte[3]), gar kein Zweifel sein. Allein Cervantes, der Antierotiker[4]), dessen eigentliches Liebesmotiv nicht die fessellose Leidenschaft ist, sondern die zarte reine frauliche Liebe, die weniger Eros als Sympathie bedeutet (so wie er es in Doña Clara [I, 43] und Zoraida [I, 39 ff.]

---

1) Es entbehrt nicht der Komik, daß Italiener, die diesen italienischen Modestil des 14. Jahrhunderts im Spanien des 16. als gesunkenes Kulturgut wiederfinden, ihn als etwas typisch Spanisches ansehen. Vgl. L. Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte* p. 206.

2) *La Fiammetta è un romanzo intimo e psicologico, dove una giovane amata e abbandonata, narra ella medesima la sua storia rivelando con la più fina analisi le sue impressioni.* De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (I, 296).

3) Vgl. Albertazzi, *Il Romanzo* p. 38.

4) Warum Hurtado y Palencia, *Historia de la literatura española* 1. Aufl. p. 248 nur einen indirekten Einfluß der *Fiammetta* auf Cervantes über Diego de San Pedros «*Cárcel de amor*» (1492!) annehmen, trotzdem C. die *Fiammetta* italienisch gelesen haben muß und es außerdem seit 1497 spanische Übersetzungen gab, ist nicht einzusehen.

gestaltet hat), Cervantes, der Zeitgenosse des Konzils von Trient, das in scharfen Canones den Unfug der klandestinen Ehe bekämpfte, hat ohne jegliches Verhältnis zur Fiammetta aus der Erzählung Doroteas die Geschichte einer klandestinen Ehe gemacht. Die Verführung geht in einer unglaublich rationalistischen Weise vor sich, ähnlich wie in der Novela ejemplar «La Fuerza de la Sangre» und die Sehnsucht nach dem Geliebten läuft auf einen Rechtsanspruch hinaus, ähnlich wie in den «Dos Doncellas». Die ganze Geschichte paßt so schlecht in den Mund der schönen Dorotea, daß durch sie die ganze Romantik der Situation, in der sie sie erzählt, aufgehoben und gefährdet erscheint. Trotz dieser inneren Unmöglichkeit einer Anpassung an die Fiammetta-Leidenschaft, hat Cervantes in Doroteas Erzählung jenes «non so che» nachzuahmen versucht; aber ihm fehlt letztlich jener Sinn und jenes Gefühl, die dem Ausdruck in der Fiammetta zugrunde liegen, und deshalb wirkt es so leer und so schwach. Man vergleiche z. B.

Dorotea und Fiammetta
(bei ihren Berichten über 1. den Verführer, 2. die Hingabe und 3. die Ahnung des Verlassenwerdens):

Dorotea	Fiammetta
1. *Me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero.*	*Egli ... in me le flamme accese facea più vive, e non so quali ispente, se alcuna ve n'era, accendeva* (p. 23).
2. *Comenzó a decirme tales razones que no sé cómo es posible que tenga tanta habilidad la mentira.*	*Io non so chi mi condusse a romper le sante leggi, od Amore o la forma di Panfilo* (p. 180).
3. *El se fué y yo quedé no sé si triste o alegre.*[1]	*L'anima, spesse volte conoscitrice de' suoi futuri mali, presa da non so che paura, tremava forte* (III, p. 69).

Soll sich Cervantes nun am Ende gar dieser seiner Schwäche bewußt geworden sein und das «non so che» später im Sinne einer abgebrauchten und nicht mehr empfundenen sentimentalen Formel nachträglich parodiert haben? Auf jeden Fall fällt auf, daß Cervantes innerhalb seines Don Quijote außer dieser ernsten noch zwei geradezu burleske Verführungsgeschichten bringt; die eine ist die Verführung der Antonomasía durch Clavijo (II, 38), die andere die der Tochter der Doña Rodríguez (II, 48). Erstere wird von Antonomasías angeb-

---

1) Das sieht nicht nach «naturalismo sensualista» aus. Vgl. Castro, *Pensamiento* p. 349, bes. Anm. 1.

licher Amme, letztere von der Mutter der Verführten erzählt, und beide Erzählerinnen klagen ihr Leid statt des Leides der Verführten in dem «no sé qué»-Tone.[1])

DIE EPITHESE

Bei dem Versuche des Boccaccio, für seine rhetorische Prosa auch den poetischen Stil der klassischen Dichter auszunützen, muß unbedingt auffallen, daß er bei der Benutzung der vergilianischen und ovidianischen, ja homerischen[2]) Stilmittel Metapher und Vergleich schwer vernachlässigt und sich statt deren auf eine besondere Pflege der Epithese beschränkt. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir darin wiederum die Neigung einer stark antithetischen Natur sehen, durch epithetische Charakterisierung der Dinge sie gegensätzlich gegeneinander abzugrenzen. Das ist vielleicht der innere Sinn seines in seinem Jugendstil so bevorzugten Epitheton ornans, das ihm dann allerdings unter der Hand zum Problem der Euphonie wird und dessen Einbeziehung in den Rhythmus der Satzperiode er sich dann zur Aufgabe macht.[3]) Für Cervantes ist das Boccacciosche Epitheton von Anfang an eine euphonische Angelegenheit. Er verwertet es ganz deutlich zur Ausschmückung solcher Stellen seines Romans, die er bei seiner Phantasie unbedingt als akustische Phänomene empfindet. Man denke an die Rede Don Quijotes über das goldene Zeitalter (I, 11) oder die große Ritter- und Heeresliste, eine ekstatische Deklamation (I, 18). Auch hier ist wieder zu sagen, daß Cervantes eben bei Boccaccio das Erlebnis euphonischen Sprachprunkes findet, das die Humanisten bei den Klassikern selber fanden. Und deshalb ist es für Cervantes evident unrichtig, z. B. als Quelle der Rede auf das goldene Zeitalter den großen Monolog des Hippolytus in Senecas Phaedra (I, 483 ff.) anzuführen.[4]) Denn zwischen Cervantes und Seneca bestehen außer im Thema selbst nicht die geringsten Ähnlichkeiten,

---

1) Die Amme (Dueña dolorida): «*(Don Clavijo) me rindió la voluntad con no sé qué dijes y brincos* ... (Bestechung); ... *me pareció que la iba descubriendo no sé qué hinchazón del vientre de Antonomasia* (Schwangerschaft)» (II, 38). Die Doña Rodríguez: «*No sé cómo ni cómo no ellos se juntaron y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija* (II, 48). Daß hier nicht das rein dubitative *no sé,* sondern ein parodiertes melancholisches *no sé* vorliegt, ergibt sich aus dem Zusammenhang.

2) Über Boccaccios Homerstudien vgl. Hauvette, *Boccace* p. 364 ff.

3) Das tadelnde Werturteil M. Pelayos dafür, *Cultura literaria* ... p. 23: «*tendencia a confundir el ritmo oratorio con el poético*» scheint nicht berechtigt.

4) «*En el Hipólito de Séneca pudo inspirarse para la pintura del Siglo de Oro.*» Hurtado y Palencia p. 507.

wohl aber bestehen solche zwischen Cervantes und jenen Variationen, die Boccaccio an Seneca (und Ovid) vorgenommen hat. Boccaccio aber hat das Thema des goldenen Zeitalters im Ameto und in der Fiammetta behandelt, beide Male in einem wohl kadenzierten adjektivischen Epithesenstil, der ganz ähnlich bei Cervantes wieder erscheint. Wir konfrontieren entsprechende Stellen aus:

Don Quijote I, 11.	Ameto 94 ff.	Fiammetta V, 120 ff.
A nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano, y alcanzarle de las robustas encinas que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos en magnífica abundancia sabrosas y trasparentes aguas les ofrecían.............	*La terra più copiosa di beni che di gente per sè a' rozzi popoli fedele donava i nutrimenti; perocchè le ramose quercie abbondanti di molte ghiande soddisfacevano a tutti i digiuni* ... *Niuno fiume era che non porgesse dolcissimi beveraggi alli suoi popoli*	*La fame i colti pomi nelle fedelissime selve raccolti scacciano e le nuove erbette di loro propria volontà fuori della terra uscite, sopra i piccioli monti, ancora gli (= all'uomo) ministrano saporosi cibi. Oh quanto gli è a temprare la sete dolce l'acqua delle fonti presa e del rivo con mano concava.*
Aun no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre.	*La terra, sostentitrice di tutti gli affanni, ancora intera, rotta da Saturno col ricurvo arato ricevette i nuovi semi.*	

Wie glücklich der Boccacciosche Epithesenstil von Cervantes nachgeahmt wird, zeigt sich besonders in den Fällen, wo die Epithese nicht einfache adjektivische Form hat, sondern die Gestalt des großen ornamentalen Attributes annimmt. Vielgestaltiger und pompöser als bei den klassischen Vorbildern hat dieses ornamentale Attribut bei Boccaccio zwei deutlich unterscheidbare Formen angenommen, den offenen und den geschlossenen Ausdruck. Offen kann man einen solchen Ausdruck nennen, wenn das gesamte Attribut appositionsmäßig einem Substantiv angehängt ist (*Le guance, non tumefatte nè per magrezza rigide*, Ameto 39), geschlossen, wenn das Attribut zwischen Artikel und Substantiv eingeschlossen ist (*Le non tumefatte nè per magrezza rigide guance*). Zunächst einige Beispiele:

Offene Ausdrücke (nach Typen geordnet).

Cervantes.	Boccaccio.
una tela de varios lazos tejida (I, 47).	*i giardini di varie piante fronzuti* (Dec. VIII Einl. p. 106).
los tartesios campos de pastos abundantes (I, 18).	*le terre Boemie abbondevoli di metalli* (Ameto 111).
Pisuerga, famoso por la mansedumbre de su corriente (I, 18).	*Atalanta velocissima nel suo corso* (Am. 102).
el tortuoso Guadiana, celebrado por su escondido curso (I, 18).	*il tempestoso Danubio crescente per le risolute nevi* (Am. 95).
los Numidas dudosos en sus promesas (I, 18).	*i Campidogli non rozzi con i scaglioni di zolle* (Am. 143).
los Persas en arcos y flechas famosos (I, 18).	*i monti di Emazia a' lievi venti mossi* (Am. 144).
los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda (I, 18).	*il crudele Vandalo, d'Italia guastatore e ferocissimo enemico* (Am. 183).
los que beben las dulces aguas del famoso Xanto (I, 18).	*colui che i togati Gallici regge* (Am. 111).

Geschlossene Ausdrücke.

el siempre rico y dorado Tajo (I, 18).	*la lungamente riverita Bellona* (Am. 111).
la por tantos modos matirizada seda (I, 11).	*i non conosciuti ancora tiepidi e dilettevoli bagni di Baja* (Am. 140).

Es muß gleich gesagt werden, diese geschlossenen Ausdrücke (il non bene coltivato Iddio Am. 98; questa talora vana y talora infinita speranza Fiam. V, 114) sind bei Boccaccio weit seltener als die offenen, aber sie berühren sich mit spanischen Sprachschöpfungen des Ritterstils wie «la sin par Oriana (Dulcinea)», und so werden sie von Cervantes als alte Bekannte empfunden und aus einer sprachfreudigen Amalgamierung spanischen Nationalgutes mit italienischer Klassik schafft er die wunderschönen Ausdrücke, die jedem Leser des Don Quijote im Gedächtnis haften, und die zum eisernen Bestand seines komisch-satirischen Stiles gehören: «*esta nueva y jamás vista historia*» I, 52, «*esta hasta aquí dulce historia*» II, 39, «*la ya puesta en olvido andante caballería*» II, 35, «*la convertida en labradora Dulcinea*» II,60, «*el jamás come se debe alabado Don Quijote*» II,64 und öfters, «*o fuerte y sobre todo encarecimiento animoso Don Quijote*» II, 17 usw. Hier können wir eine äußerst wichtige Befruchtung des Cervantes durch den Epithesenstil feststellen.

Diese Befruchtung zeigt sich auch an rein satirischen Stellen. Die Weissagung des Barbiers I, 46, die nach Rodríguez Marín eine Stelle des Caballero del Febo parodiert, ist von dem kaballeresken Vorbild abweichend deutlich am euphonischen Epithesenstil genährt: «... *cuando el furibundo león manchego con la blanca paloma tobosina yacieren en uno... humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco: de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rapantes garras del valeroso padre ...* (I, 46).»

Endlich kommt Boccaccios Epithesenstil der bei Cervantes an sich sehr im argen liegenden Naturschilderung zugute. Boccaccio steht in Italien mit Petrarca und mit (etwas später) Enea Silvio Piccolomini an der Spitze einer Entwicklung, die sich langsam zu einem Naturgefühl und zu einer persönlichen Naturschilderung durchzutasten sucht.[1]) Wir wissen heute allerdings, daß keiner Bestrebung der italienischen Renaissance weniger Erfolg beschieden war als gerade dieser. In Spanien sind im 16. Jahrhundert für einen neuen die mittelalterliche Naturfremdheit überwindenden Natursinn auch nicht die geringsten Spuren vorhanden. Was Ritter- und Schäferroman an Naturschilderungen bieten, sind armselige Klischees.[2]) Ihnen gegenüber mußte der ebenfalls naturfremde Cervantes das, was er bei Boccaccio fand, als etwas Besseres und Nachahmenswertes empfinden. Boccaccio selbst hat nicht etwa die Natur neu erlebt und danach neue Eindrücke festgehalten, aber er hat die aus Altertum und Mittelalter überkommenen stereotypen Schilderungen durch Variierung und Erweiterung gewandelt, so daß man bei ihm zwei Typen der Natur-, vor allem der Morgenstimmung unterscheiden kann, die kleine idyllische und die große mythologische Schilderung. Beide Typen benutzen zur Erreichung ihres Zweckes die Epithese. Zum ersten Typ muß man die Morgenschilderungen rechnen, die die einzelnen giornate des Decamerone einleiten, zum zweiten die Naturschilderungen, wie sie sich in dem «Ameto» und in der «Fiammetta» finden. Cervantes kennt auch beide Typen, die kurze und die lange Morgenschilderung. Erstere findet sich Don Quijote I, 8; I, 13; I, 20; II, 20, letztere Don Quijote I, 2; II, 14; II, 36; II, 61. Cervantes unterscheidet sich hier allerdings in zwei Punkten von Boccaccio: Erstens strebt er sichtlich nach einer Verdeutlichung der Natur durch Bevorzugung der breiten Schilderungen; er sucht dabei das Mythologische zu ironi-

1) Vgl. R. Hennig, *Die Entwicklung des Naturgefühls.* Leipzig 1912 (Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung Heft 17).

2) Gil Polo und einige Mystiker machen wohl eine Ausnahme, aber sie geben nicht den Ton an.

sieren (I, 2) oder zu eliminieren[1]), allein — und darin bleibt er Boccaccio verhaftet — statt durch subjektivere Mittel, wie Ausruf, Vergleich, Hervorhebung einmaliger und neuartiger Einzelheiten, wirkliche Eindrücke zu schaffen, charakterisiert auch er durch objektiv-klangvolle Epithesen und macht dadurch aus diesen Schilderungen nicht eine Angelegenheit des Naturgefühls, sondern des sprachlichen Rhythmus, von dem nachher noch zu reden sein wird. Zweitens belebt er trotzdem auch diese Schilderungen, sobald sein offensichtlich dynamisches Grundgefühl den statischen Boccacciorhythmus überwindend zerstört, so daß man stellenweise an ein wirkliches Erleben zu glauben geneigt ist.

Die kurzen Morgenschilderungen greifen ein traditionelles Detail wie den Gesang der Vögel (1) oder das allmähliche Deutlichwerden der Gegenstände (2), oder das Trocknen der Tauperlen durch die Sonnenstrahlen (3) heraus, und paraphrasieren solche Einzelheiten:

Cervantes.	Boccaccio.
1. *El canto de las aves, que muchas y muy regocijadamente la venida del nuevo día saludaban, (no fuera parte para despertarle)* (I, 58).	*Da' dolci canti degli uccelli, li quali la prima ora del giorno su per gli albuscelli tutti lieti cantavano (incitata F. su si levò)* (Dec. V, Einl.).
2. *Acabó en esto de descubrirse el alba y de parecer distintamente las cosas* (I, 20).	*Ogni ombra partitasi manifestamente le cose si conoscevano* (Dec. VIII, Einl.).
3. *La blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase* (II, 20).	*L'Aurora aveva rimossi i notturni fuochi, e Febo avea già rasciutte le brinose erbe* (zitiert bei De Sanctis, *Storia de la letteratura italiana* I, 284).

Der Typ der langen Naturschilderung, bei dem sich Cervantes ebenfalls deutlich mit Boccaccio berührt, ist der mythologische, der trotz seiner offenkundigen Ironie bei Cervantes, auf feinste Pflege von Epithese und Rhythmus bedacht ist, genau wie es bei dem Italiener der Fall war. Wir vergleichen

Don Quijote I, 2 und	Ameto p. 23
Erwachen des Morgens.	Erwachen des Frühlings.
Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las dora-	*Poiche Febo venuto nel Montone Frisseo rende alla terra il piacevole vestimento di fiori in-*

1) Darin zeigt er sich wiederum als der «*ingenio lego*» und der Vertreter einer Zeit, die der Humanistenbegeisterung schon kritisch gegenüberstand.

das hebras[1]) *de sus hermosos cabellos*[1]), *y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas*[1]) *habían saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora* etc.	*numerabili colorato e gli alberi di graziose frondi ... ricoperti sostennero i lieti uccelli e le allodole imitanti l'umane cetere col loro canto gaje cominciarono a riprendere il cielo, e tutta la terra ... da argentati onde rigata si mostra allegra ...*

So humorvoll das «*Apenas había el rubicundo Apolo*» von Cervantes gemeint sein mag, es ist in Epithese und Statik ganz und gar Boccaccio. Um so bemerkenswerter ist es, daß dort, wo sich Cervantes ernsthaft selber um eine Naturschilderung bemüht, er zwar im Boccacciostil majestätisch anfängt, zum Schlusse aber in ein epithesenloses Accelerando verfällt, das ihm, dem dynamischen Schilderer der Gesten, Angriffe, Prügeleien, Balgereien, Tumulte, ihm dem beflügelten Meister des Dialoges, von Hause aus geläufig ist. Auffallenderweise kann man diese Feststellung bei sämtlichen großen Naturschilderungen im Don Quijote machen, als da sind die Naturschilderungen:

Vor dem Kampf mit dem Spiegelritter II, 14	nach der Zaubernacht II, 35	und bei dem Einzug in Barcelona II, 61.
Die Anfänge im statischen Boccacciostil.		
Comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos y en sus diversos y alegres cantos parecían que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora ...	*Se venía el alba alegre y risueña: las florecillas de los campos se descollaban y erguían*[2]) *y los líquidos cristales de los arroyuelos ... iban a dar tributo a los ríos que los esperaban:*	*Comenzó a descubrirse por lòs balcones del oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores ... Dió lugar la aurora al sol que ... por el más bajo horizonte ... se iba levantando ...*
Die Ausklänge im dynamischen Stil.		
reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos: alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados ...	*la tierra alegre, el cielo claro, el aire limpio, la luz serena ... daban ... señales ... que el día habia de ser sereno.*	*el mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro ... iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes.*

1) Ausdrücke spanischer Tradition des Schäfer- bzw. Ritterstils.

2) Vgl. *Decamerone* IX, Einl. *Cominciavansi i fioretti per li prati a levar suso ...*

Man kann auch hier wieder sagen, daß die Cervantinische Naturschilderung von Boccaccios Renaissancestil abhängig dennoch eine spanisch-platereske geworden ist. Ein anderes Tempo, ein anderes Temperament haben sie gewandelt, in Bewegung, in Fluß gebracht.

DER RHYTHMUS (CURSUS)

Wenn nun die Prosa des dynamischen Cervantes auch außerhalb der Antithesen- und Epithesenperioden stellenweise das Tempo und den Rhythmus des statischen Boccaccio aufweist, jenen «ritmo inolvidable y caracteristico que distingue la prosa cervantina de la de cualquier otro autor (sc. español)» (Cejador)[1]), jenen schönen, zum Rezitieren geradezu herausfordernden Tonfall einer wundersam harmonischen Sprache, so bestehen wohl auch dort Berührungen, die irgendwie zu erklären sind. In einer sehr beachtenswerten Studie[2]) hat E. G. Parodi nachdrücklichst darauf hingewiesen, daß der italienische Prosarhythmus des Boccaccio viel weniger mit den lateinischen Klassikern zu tun hat als mit dem mittellateinischen Brief- und Formularienstil, der ihm geläufig war, und von dem ihm die rhythmischen Satzschlüsse (clausole ritmiche) zuflossen. Er weist an Boccaccios «Tratatello in laude di Dante» die Formen des sogenannten Cursus[3]) in harmonischem Wechsel nach und glaubt, daß sich dieser Cursus in allen italienischen Prosawerken des Boccaccio feststellen läßt. Nun, in einem Falle ist diese Feststellung verhältnismäßig einfach, nämlich da, wo Boccaccio die ebenfalls im Cursusstil abgefaßten kirchlichen Orationen imitiert, parodiert und in typischer Frührenaissancemanier ins Heidnische transponiert. Der «Ameto» und auch die «Fiammetta» bieten eine Fülle von Beispielen. Für Cervantes, den strengen Katholiken, den typischen Repräsentanten des Zeitalters der Gegenreformation, hätte eine derartige Parodie Profanation bedeutet. Aber er brauchte keine Bedenken zu haben, die Boccaccio-Orationen in ihrer mythologischen Gestalt als etwas Neues zu betrachten und sie ge-

---

1) *Lengua de Cervantes* I, § 268.

2) *Osservazioni sul «Cursus» nelle opere latine e volgari del Boccaccio* in *Studii su G. Boccaccio* 1913, p. 232ff.

3) Es gibt drei Formen des Cursus: den Normal-Cursus oder cursus planus, der auf paroxytonalen Abschluß einer Sprechgruppe abzielt (signa petébant; pietate rogáti; opis est nóstrae), den cursus tardus, der proparoxytonalen Ausgang erstrebt (procedendo indigeat; examinatio quae tángimus) und den cursus velox, der auf eine Reihe kurzer Silben abschließend ein schweres Paroxytonon folgen läßt (consilia respondémus; candida nostra signa). Nach Parodi a.a.O. Das nämliche findet man ausgeführt bei A. W. de Groot, *La Prose métrique des Anciens,* Paris 1926 p. 62, wo die Unterschiede zwischen den quantitativ-metrischen Klauseln des Altertums und den qualitativ-rhythmischen des Mittelalters klargelegt werden.

wissermaßen ihrerseits zu parodieren, wie er es z. B. beim Gebet Don Quijotes an die Waldgötter der Sierra Morena (I, 25), beim Anruf Apollos (II, 45), bei den vielen gebetsartigen Apostrophen der Dulcinea (I, 43; II, 10 u. dgl.) tut. So gelangt er zur Oration und zu ihrem Numerus allerdings in der Form (die bei Boccaccio auf möglichst häufigen Wechsel des normalen Cursus planus mit den cursus velox und tardus abzielt), nicht so glücklich wie der Italiener; denn die spanische Sprache macht mit ihrer Menge von Oxytonis und dem großen Mangel an Proparoxytonis, mit dem Italienischen verglichen, dem Cursus entschieden Schwierigkeiten. Aber was Cervantes dennoch erreicht hat, mögen zunächst wieder einige „Orationen"-Anfänge bei beiden Autoren veranschaulichen:

Cervantes.	Boccaccio.
O mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura (I, 43).	*O sanctissima Dea, madre degli ardenti amori* (Améto 115).
O perpetuo descubridor de los antípodas[1]) (II, 45).	*O supremo Giove, de' cieli rettore solenissimo* (Fiamm. p. 116).
O tú bienaventurado sobre cuantos viven (II, 20).	*O sommo Giove, contra a me giustamente adirato* (Fiamm. p. 138).
Tú, o extremo del valor ..., único remedio deste afligido corazón que te adora[2]) (II, 10).	*Bellissima giovane, sola della mia vita rimedio e sostegno* (Am. 78).
O vosotros ... rústicos dioses, que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada (I, 25).	*O pietosa Venere, o santa Dea, i cui altari io volonterosa visito* (Am. 128).
O tú quienquiera que seas que tanto bien me has pronosticado (I, 46).	*O special bellezza del cielo, .., la cui effigie ... in questa camera fu manifesta* (Fiamm. p. 94).

Alles, was zur Erzeugung des Cursus beiträgt, ist hier aus der kirchlichen Oration übernommen, z. B. die Attributhäufung bzw. Erweiterung bei den Vokativen, die Anfügung von kleinen Relativsätzen, und es ist gar nicht verwunderlich, daß ganze zum Cursus geeignete kirchliche Wendungen innerhalb solcher Orationen unterlaufen, bei Boccaccio wohl bewußt, bei Cervantes unbewußt. So findet man etwa bei Boccaccio: «*per quel venerabile ed intrinseco amore che tu portasti*» (Fiammetta 94) oder «*veramente chi in voi sperando persevera, non può perire*» (Fiammetta 166); bei Cervantes: «*con benignos ojos miren ... e infundan en vuestro ánimo*»

1) Der beabsichtigte cursus tardus bei dem gesuchten Proparoxytonon unverkennbar.

2) Nach *corazón* bestünde kein rhythmisches Ende; daher der Zusatz «*que te adora*» zur Erzielung des Cursus velox.

(II, 50) oder «*favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio*» (II, 45).[1])

Über die Oration hinausführend konnte der Cursus am einfachsten in der Häufung abgerundeter Appositionen oder ähnlicher syntaktisch zusammengehöriger Wortgruppen für die Prosa nutzbar gemacht werden. Auch hier ist Boccaccio im Gesamtrhythmus Cervantes' Lehrmeister, wenn der Spanier auch die strenge Form des von ihm gar nicht bewußt erkannten Cursus nicht wahren konnte, er hätte sonst seine Sprache mit ihren vielen jenem Cursus widerstrebenden oxytonalen Wortausgängen vergewaltigen müssen. Aber wie er den Gesamtrhythmus des Cursus velox wahrt, zeigen z. B. deutlich die schweren Perioden (2), welche die leichte Kadenz (1) einer Reihe gleichförmiger Wortgruppen beschließen. Wir vergleichen das so rhythmisch gestaltete Thema des Preises des Schlafes bei unseren Autoren:

Don Quijote II, 68.	Fiammetta p. 97.
el sueño,	*o sonno,*
capa que cubre todos los humanos pensamientos,	*piacevolissima quiete di tutte le cose, ...*
manjar que quita la hambre,	*languido fratello della dura morte,*
agua que ahuyenta la sed,	*o porto di vita,*
fuego que calienta el frío,	*o di luce riposo,*
frío que templa el ardor, ... (1)	*della notte compagno,* (1)
balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto.[2]) (2)	*il quale parimenti vieni grazioso agli eccelsi rè ed agli umili servi.* (2)

Es ist sehr interessant zu sehen, wie Cervantes in seinem instinktiven Bemühen um den „richtigen" Cursus, ihn bisweilen intuitiv findet. Ein Kronzeuge für dieses Bemühen ist jene Stelle (II, 40), die humorvoll die historische Genauigkeit des Cide Hamete Benengeli verkündet und offensichtlich einem Cursus tardus zuliebe das elliptische Lob aufbringt «*responde a las tácitas*» (nämlich preguntas). Die ganze Stelle lautet: «*Pinta los pensamientos — descubre las*

1) Vgl. auch das ganze Gebet vor dem Abstieg zur Höhle des Montesinos (II, 22).

2) Vgl. auch unsere Beispiele zu den „rhetorischen Litaneien" p. 232—236, ferner die Glanzstellen in extenso:
Dichosa edad y siglos dichosos (I, 11).
Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando (Leichenrede I, 13).
O fuerte y sobre todo encarecimiento animoso D. Quijote (II, 17).
Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho (II, 42).
Überall ist der vom leichten Einsatz zum schweren Abschluß fortschreitende, der „keulenartige" Rhythmus (cursus ropalicus) feststellbar.



imaginaciones — responde a las tácitas — aclara las dudas — resuelve los argumentos —, finalmente los átomos del más curioso deseo manifiesta.»

Vor allem ist dieser neue Rhythmus dem Erzählerton zugute gekommen. Wenn man den «*Patrañuelo*» des Timoneda als das Werk eines novellistischen Vorgängers des Cervantes durchblättert, da staunt man über die Formlosigkeit des Erzählertons. Timoneda zeigt diesen Ton nicht nur in der Wiedergabe volksüberlieferter Anekdoten, sondern auch bei der Wiedergabe einer streng literarisch überlieferten Geschichte, wie der Griseldis-Novelle[1]). Da sucht er gewichtig mit vorangestellter Ortsbestimmung und umständlicher Einführung des Helden literarischer Erzählertechnik gerecht zu werden und hebt ohne jeglichen Sinn für Rhythmus an: «En los confines de Italia, hacia el poniente, región harto deleitable y poblada de villas y lugares, habitaba un excelente y famosísimo marqués.» Beim Lesen eines solchen Novellenanfangs unterschreibt man Cervantes' berechtigtes Selbstlob, daß e r der erste gewesen sei, der Novellen in spanischer Sprache schrieb. Wenn man die gleiche Erzählertechnik aber in Boccaccios «Ameto» antrifft, jedoch den Belangen des Rhythmus angepaßt, da packt einen unbeschadet der Bedeutungslosigkeit des mythologischen Stoffes ein eigentümliches Behagen. Da liest man z. B. «Nel rilevato piano dell' onde Egee, . . . del cui nome fu tanta lite tra gli Idii, tolse Marte con pattovita legge la sua virginità ad una Ninfa.» Ameto, p. 60. Das ist der ureigenste Erzählerton des Boccaccio, der, am Rhythmus genährt, an ganz einfacher, unfestlicher, bürgerlicher und realistischer Stelle des Decamerone wiederkehrt, z. B. «Nella nostra città, la qual sempre di varie maniere e di nuova gente è stata abbondevole, fu, ancora non è gran tempo, un dipintore chiamato Calandrino» VIII, 3. Man müßte taub sein, um aus dem Rhythmus dieses Erzählertones nicht den Anfang des Don Quijote herauszuhören, den wir indes vielleicht noch deutlicher etwa mit Decamerone III, 3 vergleichen:

Don Quijote I, 1.	Decamerone III, 3.
En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo.	*Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede, no sono ancora molti anni passati, fu una gentil donna.*

Aber es ist nicht etwa so, als ob bei diesem von Boccaccio ererbten Rhythmus des Berichtens die Übereinstimmung der Satzglieder den Ausschlag gäbe, die man an den vorstehenden beiden Sätzen als Ortsbestimmung, ergänzende Parenthese, Zeitbestimmung und Satzaussage

1) *Patrañuelo* Nr. 2, vermutlich nach der lateinischen Übersetzung des Petrarca.

übereinstimmend zur Deckung bringen kann, nein, sondern auf den Gesamtrhythmus kommt es an. Und der erinnert auch an anderen Stellen des Don Quijote, wo der Erzählerton selbst andere Konstruktionen bevorzugt, zwangsläufig an Boccaccio. Ein paar Beispiele[1]: «*Del famoso reino de Candaya que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur ... fué señora la reina Doña Maguncia*» (I, 39) oder «*En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos*» (II, 58) oder «*De aquella nación más desdichada que prudente, sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nací yo*» (II, 63).

Die Überlegung, daß der Rhythmus ganz unabhängig von der Syntax des Satzes, das Ergebnis der Beschäftigung des Cervantes mit den rhythmischen Perioden des Boccaccio war, führt uns zum Ausgangspunkt zurück, daß Cervantes in der Tat von Boccaccio das italienische Periodare gelernt hat, aber in einem Sinne, der dem inneren Wesen der spanischen Sprache nicht zuwider war. Hat er sich aus der Boccaccioschen Antithese endgültig nur rhetorische Glanzstellen und höchstens eine Ironie des sentimentalen Stiles erworben, aus der Epithese indes den formschönen „geschlossenen Ausdruck" angeeignet, so hat ihn der am Cursus orientierte Sprachrhythmus bis tief in den Erzählerton hinein zu rhythmischen Errungenschaften geführt, die seinen spanischen Vorgängern vollständig unbekannt waren. Hier ist der Punkt, wo die italienische Renaissancekunst des Wortes, in Cervantes zum Bildungserlebnis verdichtet, auf den so ganz andersgearteten künstlerischen Habitus unseres Dichters, ja auf die genuin-spanische, volkstümliche Wortkunst entscheidend und bedeutsam übergreift und ihr letzte Reife gibt.

Damit war vielleicht nicht nur für die spanische Roman- und Wortkunst, sondern überhaupt für die romanische, der moderne Kunsttyp erreicht, in dem schon alle späteren Entwicklungsmöglichkeiten beschlossen lagen. Das hinwiederum war aber nur deshalb möglich, weil der Don Quijote abgesehen von der Genialität seines Autors an sich ein Werk der Übergangskunst im Sinne Pinders[2]) ist, einer Übergangskunst, die noch von den Renaissanceidealen der Dianen des Montemayor und des Gil Polo einigermaßen erfüllt ist, aber schon entschieden das reine Barockideal der ganz entgrenzten Werke eines Quevedo und eines Lope de Vega vorwegnimmt. Wir sehen also für den Stil des Quijote im großen bestätigt, was wir S. 111 für seine Komposition festgestellt haben: ästhetisch und historisch größere Nähe

---

1) Vgl. auch die Anfänge einiger *Novelas ejemplares*, wie *Rinconete y Cortadillo* und *Española Inglesa*.

2) Vgl. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin 1926, darin besonders die Parallele El Greco-Cervantes p. 131.

am Barock als an der Renaissance.[1]) Wenn aber unsere Feststellung richtig ist, dann kann die rein geistesgeschichtliche Konstatierung Américo Castros, die eindeutig den Schwerpunkt nach dem Renaissancehaften in Cervantes und dem „Quijote" verlegt[2]), nicht ebenfalls richtig sein. Denn alle stilanalytischen Feststellungen (im Sinne Walzels und Wölfflins) sind heutzutage (wo kaum ein Gelehrter nicht an das „Gesetz der Form" glaubt), nur dann sinnvoll und überzeugend, wenn sie zugleich im Gesamtstil den Ausdruck einer geistigen Haltung (im Sinne Vosslers und Dvoráks) erkennen lassen. Ich will deshalb zum Schluß unter Beibehaltung der stilvergleichenden Methode auf die geistige Haltung des Cervantes in seinem Meisterwerke, so wie ich sie sehe, eingehen.

---

1) Das erklärt sich eben daraus, daß Cervantes vom volkstümlichen Stil herkommt und diesem den Renaissancestil als das dienende Element amalgamiert, während die Schäferromane den italienischen Stil einseitig zur Herrschaft gebracht hatten mit bewußter Vernachlässigung des volkstümlichen.

2) Eine große Einschränkung bei Castro ist übrigens die gegenreformatorische Grundstimmung, die er S. 374 zugibt. Ein Vergleich mit Michelangelo hätte hier viel Klärung schaffen können.

GESAMTSTIL UND GEISTIGE HALTUNG

„DON QUIJOTE“ UND „PROMESSI SPOSI“

Die von Hermann Nohl und Eduard Wechßler im Anschluß an Wilhelm Dilthey ausgegebenen Parolen „Stil und Weltanschauung“, „Weltanschauung und Kunstschaffen“ erweisen sich für die Literaturwissenschaft immer fruchtbarer. Je mehr das gedanklich formulierte Weltanschauliche in den Hintergrund tritt, also je absichtsfreier eine Dichtung sich als innerlich weltanschaulich bedingt erweist, um so reizvoller ist sie für den Stilanalytiker als Forschungsobjekt. Für die Durchführung einer solchen vergleichenden Stil-Weltanschauungsbetrachtung scheint mir nun als Pendant zum großen spanischen der große italienische Nationalroman, die «Promessi Sposi» des Manzoni, ein sehr geeignetes Erhellungsobjekt. Künstlerische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken drängen sich bei der gänzlichen Verschiedenheit des Themas nicht gerade auf, aber sie sind dennoch so sehr vorhanden, daß man schon an eine historische Abhängigkeit Manzonis von Cervantes gedacht hat. Diese Abhängigkeit kann indes nicht in Frage kommen.[1]) Wie erklären sich dann die Ähnlichkeiten? Zeitliche Trennung von 200 Jahren, verschiedene Nationalität, ganz entgegengesetzte Lebensumstände! — aber gleiche Geisteshaltung, d. h. tiefes Erleben der katholischen Weltanschauung, und dabei vor allem die Verlegung des Schwerpunktes nach dem Ethos, nach der katholischen Moral.[2]) Dabei sind diese Dichter

---

1) Ihre Annahme durch D'Ovidio, *Manzoni e Cervantes*, Napoli 1885 und C. Cantù, *Reminiscenze* I, p. 207 kann als widerlegt gelten durch F. Torraca, *Scritti critici*, Napoli 1907, darin *«Di alcune fonti dei Promessi Sposi»*, p. 487 ff., bes. p. 509—543 und neuerdings durch die Tatsache, daß A. Momigliano bei der Untersuchung der literarischen Kultur Manzonis keinerlei intensive Beschäftigung mit Cervantes feststellen kann (*A. Manzoni, I. La Vita*, Messina 1915, p. 49).

2) Den Beweis dafür bringen eindeutig die zwei ausgezeichneten neueren Bücher: Cesare de Lollis, *Cervantes Reazionario*, Bari 1924 und Attilio Momigliano, *Allessandro Manzoni*, 2 Bde. Messina 1915 und 1919. Zu letzterem vgl. B. Croce, *Poesie und Nichtpoesie* (übers. Schlosser), p. 226. Man vergleiche auch unser Kapitel: Stilmittel im Dienste der Weltanschauung und des Temperamentes, p. 116—137.

alles andere als Mystiker oder Asketen. Sie sind heiter, witzig, ironisch, weitherzig.[1]) Und dann sind sie gänzlich unapologetisch, einerseits aus künstlerischem Instinkt, andererseits vielleicht aus einem jenem Instinkt sehr förderlichen irenischen Gefühl: Denn es sieht aus, als wollten der erste künstlerische Exponent der katholischen Reformation und der erste dichterische Vertreter der katholischen Restauration der Renaissancemenschheit bzw. der Aufklärungsmenschheit goldene Brücken bauen, auf denen sie bequem von der humanistischen und humanitären zur katholischen Moral zurückkehren können.[2]) Mit klarem Blick die Augen auf die katholischen Ideale gerichtet, haben beide Dichter größtes Verständnis und bald wehmütig bald heiter lächelndes Verzeihen für alle menschlichen Schwächen. So fallen sie tatsächlich auch nach der Dilthey-Nohlschen Typenlehre beide mit jenen Typen zusammen, die „auf dem Standpunkt des objektiven Idealismus die Zweiseitigkeit des Lebens erfassen".[3]) Und tatsächlich gilt Cervantes als der Prototyp der ausgeprägt spanischen Lebensauffassung, für die der zeitgenössische Philosoph Ortega y Gasset den bezeichnenden Namen „Perspektivismus" gefunden hat und Momigliano betont bei Manzoni den gleichen Perspektivismus mit Worten, die dem Cervantes auf den Leib zugeschnitten sein könnten: „Sein abgemessener Geist betrachtet nie eine Seite des Lebens ohne zugleich die andere zu sehen."[4]) Cervantes und Manzoni haben ferner dieselbe ethisch-ästhetische Grundauffassung vom Roman, die Auffassung eines katholischen Realismus, der seine Handlung auf eine antiromantische Wahrscheinlichkeit gründet[5]), der aber andererseits aus einem inneren Ethos heraus die Grenzen, die ihn vom rücksichtslosen Naturalismus als Darstellungsprinzip trennen, nie überschreitet.[6]) Allerlei Komplexe der Konzeption und der Gestaltung schei-

1) Für Cervantes als Spanier vgl. Déjob, *L'influence du Concile de Trente sur l'art et la littérature des peuples catholiques*, p. 130. Für Manzoni, A. Galletti, *Le idee morali di A. M.* in *Il Rinnovamento* 1909, p. 3.

2) Vgl. hierzu De Sanctis, *Nuovi Saggi critici* p. 303: «*La religione . . . s'impregna di umanismo.*»

3) Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, p. 27. Die Nohlsche Formel ist ein wichtiges Korrektiv für die Charakterisierung gewisser Zeitalter als «schizothym» (Pinder), wobei man immer in erster Linie an die Gegenreformation denkt. Denn sie beläßt den Zwiespalt in der Welt, versöhnt ihn aber in der Seele des Dichters.

4) *A. Manzoni*, Bd. II, *Opere* p. 136, ähnliche Formulierung Bd. I, *Vita* p. 88.

5) Für Cervantes: «*verisimilitud y . . . imitación, en quien consiste la perfección*» (Don Quijote I, 47), für Manzoni: «*qu'on puisse les croire une histoire véritable*» (Brief an Fauriel vom 3. Nov. 1821).

6) Cervantes wird gegen Zola abgegrenzt von J. Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes* I p. 552, Manzoni von Momigliano a.a.O. II, p. 66.

nen mir indes am besten geeignet, jeweils die Gleichheit der Linien aufzuzeigen, die bei den wichtigsten Einzelpunkten der trotz ihres radikal verschiedenen Stoffes und Zeitalters in beiden Romanen von der ethischen Auffassung zur ästhetischen Stilisierung führen, wobei die Tatsache, daß es Cervantes fast schon genau so macht wie Manzoni für uns obendrein das Überraschende sein wird.

Das Liebesproblem.

Der „Don Quijote“ und die „Verlobten“ sind zwei für die ganze Gattung richtunggebende Romane, in denen verblüffenderweise die Liebe als Leidenschaft, also der Angelpunkt jedes sogenannten guten Romans, ausgeschlossen ist. Don Quijote liebt eine mehr oder weniger imaginäre Dulcinea und betont die rein platonischen Absichten seiner Liebe[1]), Renzo und Lucia lieben sich auf unschuldigste Weise genau wie Persiles und Sigismunda, die „Verlobten“ aus Cervantes' gleichnamigem letzten Roman. Die Geliebte veranlaßt den Don Quijote wie den Renzo zu Taten, Leiden und Opfern. Nie ist von den Liebesgefühlen als solchen die Rede, in weitestem Umkreis wird das Gebiet der Sinnlichkeit umschritten, und es gibt in diesen Romanen nichts, was beim Leser eine «delectatio morosa» auslösen könnte. Das ist bei beiden Autoren ein bewußt katholisches Programm. Wir wissen von Cervantes, daß er sich lieber die Hand abhauen als mit seinen Erzählungen eine schlimme Begierde oder einen schlechten Gedanken erregen wollte.[2]) Wir wissen von Manzoni, daß er der Meinung war, man dürfe über die Liebe nicht so schreiben, daß man das Herz des Lesers veranlaßt, dieser Leidenschaft zuzustimmen.[3]) Cervantes hat dabei bekanntlich die Absicht nach den Intentionen des Tridentiner Konzils zu verfahren, Manzoni beruft sich ausdrücklich auf die Meinung der Kirchenväter. Aber das Entscheidende ist, daß das katholische Liebesethos in den Seelen dieser beiden Dichter fest verankert war, und seine Übereinstimmung mit der kirchlichen Auffassung nicht nur eine ad hoc hergestellte und halb unfreiwillige war, wie etwa bei Torquato Tasso oder bei Chateaubriand. Die Anlage des „Quijote“ ermöglicht es dem Cervantes, auf geniale Weise an den Schluß der Liebe nicht die Ehe zu setzen. «*No es posible que yo arrostre ni por pienso el casarme aunque fuere con el ave Fénix*», sagt der geistreiche Narr (I, 30). Es war üblich, in dem katholisch-ästhetischen Spanien der Cervanteszeit die Liebesverhältnisse so enden

1) Vgl. Quijote I, 25, II, 3, II, 32.
2) Einleitung zu den «*Novelas Ejemplares*».
3) «*Discussione sull' amore nei Romanzi*» in *Brani inediti de' Promessi Sposi* p. 5.

zu lassen, daß die Liebenden die Welt überwanden und ins Kloster gingen, wie es Ludwig Pfandl in einer feinsinnigen Studie kürzlich klargelegt hat.[1]) Der italienische Literaturhistoriker Albertazzi andererseits glaubt nachweisen zu können, daß am Ende der «Promessi Sposi» ursprünglich nicht die Ehe stand, sondern daß Lucia, ohne einen Versuch, ihr Gelübde zu lösen, ins Kloster gehen und Renzo Soldat in Deutschland werden sollte.[2]) Die Ehe in der letzten Fassung hat nur den Sinn eines „befriedigenden Abschlusses", den Cervantes auch für «Persiles und Sigismunda» gewählt hat, was aber Pfandl mit Rücksicht auf den asketischen Geist des letzten Romans einen Kompositionsfehler nennt. Ähnliches gälte, wenn diese Auffassung richtig ist, für Manzonis „Verlobte".

Bei der Darstellung liebender Personen legen nun unsere Dichter den Hauptakzent auf die geheimnisvolle Spiegelung des Liebeserlebnisses in den unberührten, jungfräulichen Seelen ihrer Heldinnen, in der Tat eine Quelle höchster Poesie. Cervantes hat sich hier der Anlage seines Planes nach an episodische Frauengestalten halten müssen, Manzoni konnte das Motiv in allerlei Schattierungen an Lucia abwandeln. Die größte seelische Ähnlichkeit mit Lucia hat die jugendliche Doña Clara, die Tochter des Gerichtsauditors (Don Quijote I, 43), die ihrer Zimmergenossin in der Schenke, Dorotea, ihre Liebesgefühle für den jungen Adeligen Don Luis erzählt mit den Worten, aus denen ihr Nichtwissen um ihre Gefühle zart hervorgeht: „Ich weiß nicht, wie das zugegangen ist (*qué diablos ha sido esto*), und auf welchem Weg diese Liebe in mich eingedrungen ist, die ich für ihn hege, wo ich doch noch so ein junges Mädchen bin", und der Dichter setzt hinzu: „Dorotea mußte unwillkürlich lächeln, als sie hörte, wie kindlich Doña Clara redete" (Don Quijote I, 43). Gänz ähnlich will Lucia auf Befehl der (wie Dorotea) erfahrenen Gertrude ihre reine Liebesgeschichte erzählen, und da heißt es gleich zart stilisiert: „Den jungen Mann, der mich gut leiden mochte (*che mi discorreva*), und hier wurde sie feuerrot *(e qui diventò rossa rossa)*, den nahm ich aus freien Stücken. Verzeiht, wenn ich ohne die nötige Scham rede *(se parlo da sfacciata)*" (P. S. c. IX). Als sich Lucia Vorwürfe über eine vermeintliche Vertraulichkeit mit Renzo macht, da stilisiert der Autor ihre Gefühle so: „Sie erschauerte von jener Schamhaftigkeit, die sich ihrer selbst gar nicht bewußt ist, ähnlich der Furcht des Kindes, das im Dunkeln erschauert, ohne zu wissen wovor" (P. S. c. VIII). Diese zarte Scham löst anmutig-jungfräuliche Gesten aus, die unsere Autoren mit feinstem Verständnis für das weibliche Wesen beobachten. Als Doña

1) *Cervantes und der spanische Spätrenaissanceroman* im Jahrbuch für Philologie I, München 1925, p. 373—392.

2) *Il Romanzo* p. 196 zit. *Brani inediti de' Promessi Sposi* p. LXXIII.

Clara ihr Liebesgeständnis macht, liegt sie neben Dorotea zu Bette, und nun heißt es, bevor sie sich ihr anvertraut: „Clara, aus Furcht, daß man sie hören könnte, umschlang Dorotea ganz enge und preßte ihren Mund ganz fest an ihr Ohr“ (D. Q. I, c. 43). Lucia, auf dem Schloß des Ungenannten gefangen, verbirgt sich beim Herannahen von Männertritten voll Scham an der Brust ihrer Begleiterin: „Sie fuhr zusammen, hielt den Atem an, preßte sich an die gute Frau und verbarg ihr Gesicht an deren Busen“ (P. S. c. 24).

Von den Mädchengestalten unserer beiden Romane strahlt eine Reinheit aus, die auch ihre Liebhaber, z. B. den Hauptmann bei Zoraida und Renzo bei Lucia wie ein Talisman begleitet und deren männlichem Empfinden eine Tönung der Ehrfurcht gibt. Als der aus der maurischen Gefangenschaft mit der schönen Zoraida entflohene spanische Hauptmann von seinem Verhältnis zu ihr erzählt, da sagt er: „Ich diente ihr bis jetzt als Vater und Beschützer und nicht als Gatte“ und als Renzo betrunken im Mailänder Gasthaus alles ausplaudert, da hält ihn ein letzter Respekt zurück, auch den Namen seiner Braut preiszugeben, „jenen Namen, wie Manzoni hinzufügt, für den auch wir ein wenig Liebe und Verehrung fühlen“ (P. S. c. 14). Wenn sich die Liebespaare nach langer Trennung wiedersehen, verzichten sie auf alle äußeren Zärtlichkeiten; denn sogar die geschlechtliche Liebe kann eine mystische Glut haben, die aller Sinnlichkeit entraten kann. Gerade dieser Sachverhalt wird von unseren Autoren stilistisch fein verdeutlicht. Man vergleiche: Das Wiedersehen von Don Gregorio und Ana Felix (D. Q. II, c. 65) und das Wiedersehen von Renzo und Lucia (P. S., c. 38).

„Sie umarmten sich nicht gegenseitig; denn wo große Liebe herrscht, da gibt es gewöhnlich nicht allzugroßes Sichgehenlassen (*demasiada desenvoltura*) . . . Das Schweigen war die beredteste Sprache der beiden Liebenden und ihre Augen waren die Zungen, welche ihre fröhlichen und ehrbaren Gedanken verrieten (*descubrieron*).“

„Ich grüße dich, wie geht es dir?“ sagte Lucia mit niedergeschlagenen Augen und ohne außer Fassung zu geraten (*scomporsi*). Und glaubt nicht, daß Renzo dieses Verhalten zu kalt (*asciutto*) fand ... Er begriff wohl, daß diese Worte nicht all das ausdrückten, was im Herzen Lucias vorging ... „Mir geht es gut, wenn ich dich sehe“, antwortete der junge Mann mit einer alten Redensart, die er aber in diesem Augenblicke hätte selbst erfunden haben können.

Nicht die Liebe wird letzten Endes in diesen Mädchen und Bräuten verherrlicht, sondern die jungfräuliche Schamhaftigkeit, der «divino

pudore», die «verecondia immacolata», um glückliche Verdeutlichungen Momiglianos zu gebrauchen.[1]) Man braucht nur gewisse immer wiederkehrende Worte anzusehen, die diesen Sachverhalt spiegeln, wie *vergüenza* (D. Q. I, 28, 31, 32; II, 25 usw.) und *vergogna* (P. S. 10, 24, 25, 27, 28, 29 usw.), *vergonzoso* (D. Q. II, 21, 59) und *vergognoso* (P. S. 8, 10), *inocencia* (D. Q. I, 46) und *innocenza* (P. S. I, 24), *honesto* (D. Q. I, 14, 24, 48; II, 16 usw.), *honestidad* (I, 11, 14, 28, 33 usw.) und *pudore* (P. S. 8, 18 usw.), *verecondia* (9, 24, 25). Kein Wunder, daß die reinen Mädchengestalten unserer Romane ein besonderes Verhältnis und eine besondere Verehrung zur hl. Jungfrau besitzen. Zwanglos und selbstverständlich nimmt im Denken und Fühlen Zoraidas wie Lucias Maria eine zentrale Stellung ein. Zoraida, die entführte Maurin, folgt nicht nur dem Geliebten, sondern vor allem der „Lela Marien“ (D. Q. I, 40), wie sie sich die Madonna ins Arabische übersetzt, nach Spanien, wo sie ihr Bild und ihre Heiligtümer sehen will, sie selbst will Maria und nicht mehr Zoraida heißen, und das „Lela Marien“ wird ihr zum Leitmotiv beim Reden und Handeln; Lucia ist ein ganzes Marienkind: bei ihr lautet das Motiv statt „Lela Marien“: „Vergine santissima“ (P. S. 20, 21, 36 usw.). Ihre Liebe und ihr Vertrauen zur Mutter Gottes sind unbegrenzt. Naiv-fromm macht sie ihr das unbedachte schlichte Gelübde: «*Rinunzio per sempre a quel mio poveretto*» (P. S., c. 21). Mit dem „heiligen und süßen Namen“ macht sie, wie der Dichter sich ausdrückt, auf die der Sünde dienende Alte des Innominato den Eindruck, den die Erinnerung an das Licht auf einen von Kindesbeinen an erblindeten Greis macht (c. 21). Sie vertraut so fest auf der Madonna Hilfe, daß sie mit der größten Selbstverständlichkeit ihren Befreiern entgegenruft: „Ah, die Madonna hat euch geschickt! (*E dunque la Madonna vi ha mandati*)“ (c. 24). Als später das ungültige Gelübde gelöst und Lucia Renzos Frau geworden ist, wird die erstgeborene Tochter Maria genannt. Zoraida wie Lucia „sehen in tausend Bildern Maria freundlich ausgedrückt“.

Das soziale Problem.

Die gesellschaftliche Erweiterung, das Inbeziehungsetzen der führenden Gestalten zur Umwelt innerhalb unserer Romane erfolgt auf eine eminent katholische Weise. Soziales Wirken, Betätigung im Dienste der Gesellschaft ist hier gleichbedeutend mit dem Erweisen von Liebesdiensten im Sinne der Werke der Barmherzigkeit. Es ist kein Zufall, daß der Idealismus des exaltierten Don Quijote einer ernüchterten Zeit jene alten Ideale einer sozialen Mission vorhalten

1) a. a. O. II, 151 u. I, 64.

will, welche die Kirche dem Rittertum anvertraut hatte, als sie dessen heidnischen Kampfdrang zu christlicher Betätigung umbog. „Die hohe Idee, welche den bewaffneten Arm in den Dienst der sittlichen Ordnung und der Gerechtigkeit stellt“, macht nach Menéndez y Pelayo[1]) den Grundgehalt des „Quijote“ aus. Im 19. Jahrhundert verlangt die Kulturentwicklung noch mehr als im 16. Jahrhundert nicht nur den Schutz des Schwachen gegen den Mächtigen, sondern die gegenseitige Caritas aller Stände, und diese Aufgabe löst Manzoni in seinen „Verlobten“ aus der gleichen Gesinnung heraus wie Cervantes. „Ein Ton innerster Milde in der Liebe für die Niedrigen (umili) bleibt ein Charakteristikum der Kunst des durch und durch katholischen Manzoni (del cattolicissimo Manzoni)“, sagt Momigliano in seinem ausgezeichneten Buch.[2]) Weil dieses Caritas-Gefühl so tief empfunden ist, strömt es in immer wieder neuen künstlerischen Formen und Spielarten in die beiden Romane, die wir betrachten, ein. Stellen wir einmal ein Dutzend Fälle solcher Stilisierungen im Munde von Personen der beiden Werke zusammen[3]):

„Don Quijote.“

„Es ist meine Pflicht, durch die Welt zu gehen, um Unrecht wieder gutzumachen und Unbilden zu tilgen“ sagt Don Quijote I, 19, ähnlich I, 29 und I, 31.

„Unbilden tilgen, Witwen zu Hilfe eilen, Jungfrauen schützen“ ist sein Programm (I, 9).

„Gewalttaten verhindern und den Elenden helfen und beispringen“, will er (I, 22), ferner:

„Die Jungfrauen verteidigen, die Witwen schützen und den Waisen und Bedrängten helfen“ (I, 11).

„Die Bedrängten und die von den Mächtigen Bedrückten begünstigen“ (I, 22).

„Er beschützt Mündel und macht Unrecht gut und verrichtet andere Werke der Nächstenliebe (*obras*

„Promessi sposi.“

„Auftreten als ein Schützer der Bedrückten und als ein Rächer der Unbilden“, und:

„Streitigkeiten schlichten und die Bedrückten schützen“ ist die Lebensaufgabe des Padre Cristoforo (c. 4).

Ebenso: „Sein Leben für den Nächsten geben, den Pestkranken helfen und ihnen dienen“ (c. 35).

Der Padre Felice macht es ebenso: „Er schlichtete Aufstände, setzte den Streitigkeiten ein Ende, ... spendete Trost, trocknete ... Tränen“ (c. 31).

Die Beschäftigung des Kardinals Federigo Borromeo war: „Die christliche Lehre den Ungebildetsten und Verlassensten des Volkes beizubringen, Visitationen abzuhal-

1) Vgl. S. 5 Anm. 1.

2) *A. Manzoni* II, p. 120.

3) Die formalen Werte dieser Stilisierungen im „Quijote“ wurden aus dem I. Kapitel über die Motive klar. Vgl. p. 5—9.

caritativas)" heißt es von ihm (II, 26). Oder es lautet sein Caritasprogramm noch folgendermaßen:

„Jeder Art von Bedrängten helfen" (II, 38).

„Den Bedrängten und Verlassenen (*desvalidos*) Gunst und Hilfe angedeihen lassen" (I, 18, ähnlich I, 52).

„Den Demütigen verzeihen und die Hochmütigen züchtigen, den Unglücklichen beispringen und die Unerbittlichen zuschanden machen (*destruir a los rigurosos*)" (II, 52).

„Die Gefangenen lösen, den Unglücklichen beispringen, die Gefallenen aufrichten, den Notleidenden Linderung bringen (*remediar a los menesterosos*)" (I, 45).

„Diejenigen, die wenig vermögen, schützen, und denen, die Unrecht erfahren, Recht verschaffen" (I, 17).

In der gleichen Richtung betätigt sich nach Sancho der Heilige: „Er weckt Tote auf, gibt den Blinden Sehkraft (*vista*), richtet die Lahmen auf und gewährt den Kranken Heilung" (II, 9).

ten, zu dienen, die Kranken zu trösten und ihnen zu helfen" (c. 22).

Der Kardinal drückt dem bekehrten Innominato die Hand, die, wie er sagt, „so viel Unrecht gutmachen, so viele Wohltaten verbreiten, so viele Niedergebeugte aufrichten wird" (c. 23).

Während der Pestzeit wird von Federigo Borromeo gesagt: „Er besuchte die Lazarette um den Kranken Trost zu spenden und um die Dienenden zu ermuntern; er half der Stadt, indem er den Armen, die in ihre Häuser eingeschlossen waren, Hilfe brachte" (c. 32).

Die Parole des bekehrten Innominato wird: „sich der Unterstützung des Nächsten widmen" (c. 29).

„Er hatte sich vorgenommen, Schäden wieder gutzumachen, um Frieden zu bitten, den Armen zu helfen" (c. 29).

Sogar der Fährmann an der Adda sagt: „Wir sind hienieden um uns gegenseitig zu helfen" (c. 9).

Sogar die Sünderin Gertrude findet „einen gewissen Trost darin, einer unschuldigen Kreatur Gutes zu erweisen, Bedrückten zu helfen und sie zu trösten" (c. 10).

Der wohltätige arme Schneider meint, man müsse „tun, was man kann, auf Mittel sinnen, einander helfen und dann zufrieden sein" (c. 24).

Wenn wir für diesen Komplex der Hilfsbereitschaft und Nächstenliebe wieder den reinen Wortschatz befragen, dann strahlt uns entgegen: *caridad* (D. Q. I, 27; II, 1, 36, 40 usw.) und *carità* (P. S., c. 25, 26, 31, 32, 34, 38 usw.), *misericordia* (D. Q. I, 6, 15, 27, 52; II, 47, 74) und *misericordia* (P. S., c. 24 [2×], c. 33 [2×], c. 34, c. 36), *sacrificio* (D. Q. I, 27; II, 72) und *sacrifizio* (P. S., c. 20, 24, 35), *humildad* (D. Q. I, 3, 20 usw.) und *umiltà* (P. S., c. 36).

Alle diese Caritas-Stimmungen und -Erweise, Leiden, Mühsale, Fährnisse, Opfer und guten Werke empfangen ihren letzten Sinn aber erst dadurch, daß sie Mittel sind zur Erlösung der eigenen Persönlichkeit wie des Nächsten, Mittel zum Aufstieg von der Sünde zur Gnade. Als Don Quijote aus seinem Wahnsinn erwacht, sind seine ersten Worte: «*Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho. En fin sus misericordias no tienen límite ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres*» (II, 74); er hat sich seine Geistesgenesung und seinen seligen Tod durch seine Irrfahrten, durch seine «trabajos», wie Cervantes selbst gesagt hätte, verdient. Und als der Padre Cristoforo am Ende der „Verlobten“ das Paar nach Trennung, Not, Verfolgung und Pest vereint, da sagt er: „Dankt dem Himmel, daß er euch zu diesem Stand geführt hat, nicht durch stürmische und vergängliche Freuden, sondern durch Fährnisse (*travagli*) und durch Not (*le miserie*)“ (c. 36). Aber das Erlösungsmotiv geht in unseren Romanen noch viel tiefer. Den eigentümlichen Zustand, daß der ursprünglich habsüchtige, durchtriebene, egoistische Sancho Panza gerührt und zu allen Opfern bereit am Sterbebette seines Herrn steht, hat Menéndez y Pelayo mit Recht ebenfalls als Erlösung des Kleinen und Schwachen durch die große und reine Persönlichkeit gedeutet. Er sagt sogar ganz deutlich, daß Don Quijote bei seinem seligen Heimgang auch eine Seele aus dem Fegfeuer befreit: Sancho. Haarscharf denselben Sachverhalt bietet das Ende der „Promessi Sposi“. Trotz aller Prüfungen kann Renzo ein Hemmnis für sein Seelenheil nicht aus dem Wege räumen, den Haß und die Rachsucht, mit der er den Verfolger seiner Braut seinerseits verfolgt. Und der heiligmäßige Fra Cristoforo bringt es fertig, daß Renzo angesichts seines krank und schwach vor ihm liegenden Todfeindes nicht nur der Rache entsagt, sondern ihm auch verzeiht, ja ihm wohl will und für ihn betet. Und es ist interessant, daß Momigliano dieser Tatsache mit ganz ähnlichen Worten gerecht wird, wie oben Menéndez y Pelayo: „Fra Cristoforo“, sagt er, „reißt in seinem Fluge Renzo mit sich bis an die Pforten des Paradieses.“[1]) In diesem Sinne wirkt auch Federigo Borromeo auf den aus Feigheit pflichtvergessenen Don Abbondio ein. Wie Sancho, dem der Opferbegriff fremd war und die Rechthaberei über alles ging, zuletzt in Anbetracht der Güte seines Herrn, sich zu der rührenden Selbstanklage herbeiläßt, er habe die Niederlage seines Herrn verursacht, weil er vielleicht das Pferd schlecht gesattelt habe (II, 74), so wird auch Don Abbondio nach hundert Rechtfertigungsversuchen und Ausflüchten vor der liebedurchglühten Mahnrede seines Oberhirten endlich innerlich von seinem

---

1) a. a. O. II, 145 ähnlich 130.

Egoismus erlöst: „Ich werde es an nichts fehlen lassen, Monsignore, ich werde es wirklich an nichts fehlen lassen, antwortete Don Abbondio mit einer Stimme, die in diesem Augenblick recht eigentlich von Herzen kam" (c. 26). Erlösung heißt für Cervantes, der in maurischer Gefangenschaft Irrglauben, Glaubensgefährdung und Renegatentum erlebt hat, heißt für Manzoni, der den Weg von der französischen Aufklärungsphilosophie zum katholischen Dogma gegangen ist, aber auch die Konversion. Nicht umsonst ist die schon erwähnte Bekehrungsgeschichte von der schönen Maurin Zoraida in den „Quijote I" eingeflochten, und nicht umsonst steht die Episode von der Bekehrung des Innominato so sehr im Mittelpunkt der „Verlobten", daß De Gubernatis annehmen durfte, die Episode sei der ursprüngliche Kern des Romans, um den alles übrige herumgelegt ist.[1]) Der Versuch, mit wahrer Güte auch den verstockt Bösen zu bekehren, fehlt in keinem der beiden Romane. Als Don Quijote unter den Räubern des „katalanischen Karl Moor" Roque Guinart weilt, da „hält er ihnen eine Ansprache, um sie zu überreden, sie möchten jene Lebensweise verlassen, die für die Seele ebenso gefährlich sei wie für den Körper" (II, 60). Und der Innominato stellt nach seiner eigenen Bekehrung auch seinen Bravi vor: „Der Weg, auf dem wir bis jetzt gewandelt sind, führt in den Abgrund der Hölle . . ." (c. 24) und viele Bravi kehren um.

Das psychologische Problem.

Die Psychologie des „Quijote" wie der „Verlobten" hat eine ganz erstaunliche Tiefe. Das verrät die Durchführung der Hauptcharaktere auf Schritt und Tritt, vor allem die der allzumenschlichen des Sancho Panza und des Don Abbondio. Aber auch die Psyche von Nebenpersonen, wie die der Haushälterin des Don Quijote und der Häushälterin des Don Abbondio (Perpetua), die von Terese, Panzas Weib, und von Agnese, Renzos Mutter, ist mit einer fehlerlosen Echtheit wiedergegeben. Der Schlüssel zu dieser eklatanten Psychologie ist in einer Seelenkunde seitens der Autoren zu suchen, die neben scharfer Beobachtung einem äußerst starken Interesse an moraltheologischen Fragen und einer evident skrupulösen Art von Pflege und Durchforschung der eigenen Seele, des eigenen Gewissens, entspringt. Die beiden Romane sind nämlich, sei es in ernster, sei es in humorvoller Fragestellung, voll von dem, was man Casus conscientiae zu nennen pflegt. Welchen Raum nehmen doch im Don Quijote die spitzfindigen Fragen der Rittermoral, des ritterlichen Sittenkodex ein, die ohne die kasuistischen Interessen der Gegenreformation, von denen ausführlich

1) Vgl. *Brani inediti de' P. S.* p. LXXI.

die Rede war, kaum diese breite Behandlung durch Cervantes erfahren hätten; und wie zentral ist von Manzoni, dem Autor des Prosatraktates «Betrachtungen über die katholische Moral», die Frage nach der Gültigkeit eines Gelübdes und seiner Lösungsmöglichkeit in die „Verlobten“ hineingestellt. Um diese Kerninteressen wuchern dann in beiden Romanen breit behandelte Einzelfragen wie:

Don Quijote.	Promessi Sposi.
Darf man gefundenes Geld behalten oder muß man den Eigentümer ausfindig machen? (D. Q. I, 23.)	Darf man herrenloses Brot an sich nehmen? (P. S. c. 11).
Darf man Ruhm oder muß man Heiligkeit erstreben? (D. Q. II, 8.)	Darf man aus Dankbarkeit lügen? (P. S. c. 20.)
Darf man im Kampfe fliehen? (D. Q. II, 28.)	Darf man an einer Türe lauschen? (P. S. c. 6.)
Darf man den besiegten Feind berauben? (D. Q. I, 21.)	Darf man plündern? (P. S. c. 13.)
Darf man sich verschwören? (D. Q. I, 10.)	Darf man eine verhinderte Trauung erzwingen? (P. S. c. 6.)

Verräterischer als diese Themen sind wieder die Formulierungen, die wir, was Cervantes betrifft, schon kennen: „Schwüre sind sehr zum Nachteil des Gewissens“ (D. Q. I, 10), „Ihr könntet nicht euer Gewissen beruhigen, da niemand gerettet werden kann, der fremdes Gut besitzt“ (D. Q. II, 26). Beispiele aus den Promessi Sposi wären etwa: „Was die Plünderung betrifft, so hätte er (Renzo) nicht sagen können, ob sie in diesem Falle gut oder schlecht wäre“ (P. S. c. 13); „Es ist eine Restitution“, sagt Renzo, als er in Erinnerung seiner Brotentwendung beim Mailänder Aufstand später einer armen Frau einige Brote schenkt, „und vielleicht besser, als wenn ich sie dem eigentlichen Besitzer zurückerstattet hätte“ (P. S. c. 34). Was die Herzogin mit Sancho Panza (D. Q. II, 23) vornimmt, als sie ihm ins Gewissen redet, daß er gegen besseres Wissen den Hidalgo in seiner Narrheit bestärkte, und was von seiten des Kardinals Federigo dem Don Abbondio gegenüber geschieht, als er untersucht, warum er seine Pflichten gegen seine Pfarrkinder vernachlässigt (c. 26), sind regelrechte Gewissenserforschungen. Wie tief die beiden Romane im Gewissen und in der Gewissenspflege verankert sind, verrät auch wieder die Wortschatzprobe, deren Ausbeute hier geradezu verblüffend ist. Nicht weniger als sechsundzwanzigmal findet sich, wie wir gesehen haben, das Wort *conciencia* im „Don Quijote“ (I, 4, 10, 25, 29 [2×], 32, 38, 47, 48, 49; II, 26, 29, 31, 32, 34, 45, 47, 49, 51, 54, 55, 57 [3×], 60, 62); zu den sieben Fällen des Vorkommens von *coscienza*, die ich in den „Verlobten“ feststelle (c. 6, 13, c. 20 [2×], c. 24, c. 32 [2×])

tritt *rimorso* (c. 4 [2×], c. 8, c. 20 [3×], c. 24, c. 26) achtmal, ferner *compunzione* (c. 4, c. 5) und *espiazione* (c. 20, c. 24). Zu diesen Begriffen tritt weiter das für den Gewissenskomplex verräterischste Wort in beiden Romanen: *escrúpulo* (D. Q. I, 13, 50; II, 1, 23, 25, 32, 35, 44, 71) und *scrupulo* (P. S. c. 18, c. 20, c. 24), dazu *angustia scrupulosa* (P. S. c. 4). Wer würde diesen Sachverhalt bei der ersten Lektüre der beiden Romane auch nur vermuten?

Cervantes und Manzoni sind natürlich nicht nur seelenkundlich interessiert, sondern sie sind — um es nochmals zu sagen — selbst skrupulös. Und so ertappt man sie bisweilen an nicht gerade den künstlerischsten Stellen ihrer Werke, wo sie es machen, wie der in den „Verlobten" vorkommende spanische Statthalter Ferrer, der den Mailändern die Bestrafung des Brotkommissars zusichert und als reservatio mentalis stets in seiner Muttersprache vor sich hinmurmelt: „si es culpable — wenn er schuldig ist." Cervantes satirisiert (D. Q. II, 24) den Verfall des Einsiedlerlebens und vergleicht die Einsiedler durch den Mund des Hidalgos mit den strengen Eremiten in den Wüsten Ägyptens, die sich von Wurzeln und nicht von Hühnchen nährten. „Allein", fährt er mit seinen Skrupeln den Humor zerstörend fort: „sie sind nichtsdestoweniger sämtlich fromme Leute, wenigstens halte ich sie dafür." Manzoni schildert (P. S. c. 9) den psychologisch so naheliegenden Vorgang, daß Klosterfrauen ihrer Schülerin ohne Rücksicht auf deren besondere Eignung das Klosterleben schmackhaft machen wollen. Aber er setzt hinzu: „Nicht etwa, daß alle Klosterfrauen sich verschworen hätten, die Arme zu umgarnen, es gab auch viele darunter von den schlichten, fern jeder Intrige, denen der Gedanke, ein Mädchen interessierten Zwecken zu opfern, Schauder erregt hätte." Künstlerisch positiv kommt die Reservatio als Salvierungsformel in komischen Zusammenhängen wieder zum Durchbruch, z. B. „Ich bin mit Verlaub der Anwesenden Schneider" (D. Q. II, 45). Es gibt Schlimmeres im Dörfchen als man erfährt, mit Verlaub der ehrwürdigen Hauben (Frauen) (D. Q. I, 46). Euer Spruch taugt nichts, das sei mit dem nötigen Respekt gesagt (P. S. c. 5). Der Conde-Duque ist ein alter Fuchs, mit dem nötigen Respekt zu reden (P. S. c. 5).

Das Problem der Sprache.

Cervantes und Manzoni nehmen insofern eine gleichartige Stellung in der Geschichte der Prosa ihrer Völker ein, als sie zum ersten Male bewußte Verbindung eines gelehrten Erzählerstils und volkstümlicher Elemente vornahmen. Cervantes, der seine literarische Laufbahn in der akademischen Tradition des klassizistischen Schäferromans begonnen hat, kommt auf den genialen Gedanken, der volkssprachlichen Ausdrucksweise ihre originellen Wendungen, ihren sprü-

henden Dialog, kurz, alle Möglichkeiten abzulauschen und sie seinem reifen Roman einzuverleiben. So wird er zum Vollender der spanischen Erzählungsprosa. Genau dasselbe tut Manzoni. Seit Boccaccio hat Italien eine Novelle und einen Roman, aber nur im Gewande der faltenreichen, schweren latinisierenden Periode. Da kommt Manzoni und leistet die Arbeit für Italien, die Cervantes zweihundert Jahre früher für Spanien geleistet hat. Viel größer noch ist inzwischen der Abgrund zwischen der Sprache der ganz humanistischen Oberschicht, die Bücher schreibt und liest, und der Sprache des Volkes geworden. Aber Manzoni überbrückt den Abgrund, und zwar, wie Cervantes, aus einem katholischen, d. h. universalen Empfinden heraus, aus einem Gleichheits- und Volksgemeinschaftsgefühl heraus, das diese ungeheure Scheidung von Ober- und Unterschicht im Literarischen nicht erträgt.[1]) Bei dieser Einbeziehung des original Volkstümlichen in die Literatursprache, das zunächst zur Charakterisierung bäuerlicher Gestalten diente (Sancho, Teresa Panza, Haushälterin des Don Quijote hier, Renzo, Agnese, Perpetua dort) und dann auf den ganzen Erzählungsstil unserer Autoren übergreift, ist wiederum das Religiöse Kern und Ausgangspunkt. Daß in der ureigentlichsten Phraseologie des katholischen Volkes Dogma, Kult und Kirche dieselbe zentrale Stellung einnehmen wie im Volksleben selbst, ist einleuchtend. Einleuchtend ist aber auch, daß nur katholische Dichter diese Dinge, zu denen sie selbst ein inneres Verhältnis hatten, aus dem volkstümlichen Ambiente wieder herausholen und zu höheren Zwecken als bloßer Milieuschilderung verwerten konnten. Statt aller Theorie gebe ich wieder zwei Reihen solcher Wendungen, Redensarten, Sprichwörter, Ausdrücke katholisch-volkstümlichen Gepräges, aus denen die lebendige Sprache unserer beiden Romane gleichsam herauswächst:

Don Quijote.	Promessi Sposi.
Von allem, was die Frau des Richters (an Geschenken) erhält, hat der Mann Rechenschaft zu geben beim jüngsten Gericht (*en la residencia universal* II, 42).	Was für ein besonderes Vergnügen, vor dem Gerichte Gottes (*al tribunal di Dio*) zu erscheinen mit drei oder vier Morden auf der Seele (c. 17).
Hinter dem Kreuz steckt der Teufel (*detrás de la cruz está el diablo* I, 7, II, 33, II, 47). Ein Teufel sieht aus wie der andere (*un diablo parece al otro* I, 31).	Er wird durchbrennen, wie der Teufel vor dem Weihwasser (*scapperà come il diavolo dall'acqua santa* c. 6) und: Meine Tochter haßte diesen Edelmann wie der Teufel das Weihwasser (c. 9).

1) Vgl. hierzu Momigliano, *A. Manzoni* II p. 45.

Der Teufel ist in Cantillana (*el diablo está en Cantillana*, d. h. es herrscht ein Höllenlärm; II, 49).	Jeder von diesen wird seinen Teufel haben, der ihn quält (c. 22). Da mag irgendein Teufel dahinterstecken (*Ci può esser sotto qualche diavolo* c. 23).
Mit Bart und Schnurrbart (d. h. mit allen Gnaden) will ich meine Seele geschmückt haben (*barbada y con bigotes tenga yo mi alma*), wenn ich aus diesem Leben scheide (II, 38).	Ihr zieht euch zurück zu einem frommen Leben und fahrt ins Paradies in der Kutsche (*andate in paradiso in carrozza* c. 10) und: Er könnte in der Kutsche ins Paradies fahren und will zu Fuß ins Haus des Teufels hinken (c. 23).
Obgleich ich ein Wirt bin, bin ich doch ein Christenmensch (*cristiano* I, 32).	Auch wir sind Christenmenschen (*cristiani*), auch wir müssen Brot essen (c. 12).
Ich bin verheiratet in Frieden und im Angesicht der hl. römisch-katholischen Kirche (*soy casado en paz y en haz de la santa Iglesia Católica Romana* II, 47).	Man muß das auf sich nehmen in heiligem Frieden (*bisogna prenderselo in santa pace* c. 17).
Zwei Söhne habe ich, die man dem *Papst* in Person zum Geschenk machen könnte (d. h. so prächtig sind sie) (*Dos [hijos] tengo yo que se pueden presentar al papa en persona* II, 13).	Wenn nur der Pfarrer hört, dann ist die Ehe gültig geschlossen (*bell 'e fatto*), hochheilig, wie wenn sie der *Papst* geschlossen hätte (c. 6).
Es scheint, du fängst nochmals mit dem „Sicut erat" an (*parece que te vuelves al sicut erat* II, 71).	Bis jetzt habe ich für ihn einige *Paternoster* gebetet, nunmehr werde ich ihm einige *De profundis* sagen (c. 38).
Er ließ ihn sie (nämlich die Degenspitze) küssen, als ob sie eine Reliquie wäre (*como si fuera reliquia* II, 19).	Lucia nahm sie (die Schachtel) mit Ehrfurcht, wie man mit einer Reliquie verfahren würde (*como si farebbe d'una reliquia* c. 36).
Das Gebet zur hl. Apollonia wäre etwas, wenn es mein Herr an den Zähnen hätte, aber er hat es nur am Gehirn (sagt die Haushälterin des Don Quijote: «*La oración de Santa Apolonia . . ., eso*	Ich habe die Arbeit von Martha und Magdalena (volkstümliche Verwechslung für Maria) leisten müssen: «*ho dovuto far da Marta e Maddalena*» (c. 29), sagt Perpetua.

fuera si mi amo lo hubiera de las muelas» II, 7).	
Wohl können sie es sagen, aber tun — das mag der Judas glauben (*pero hacer, créalo Judas* II, 70).	Gesichter, daß die Juden vom Kreuzweg (*i giudei della Via Crucis*) nichts dagegen sind (c. 16).
Ein Benefiziat, der mehr vom Spottgedicht als von der Vesper zu verstehen scheint (*que debe de tener más de satírico que de vísperas* II, 20).	Einer von den guten Jungen, die am Tage vorher (beim Aufstand) eine so mächtige Stimme im Kapitel hatten (*avevan tanta voce in capitolo* = den Mund so voll nahmen c. 25).
Ich fühle mich in puncto mortis (*en punto de muerte* II. 74).	Um zu reden wie in puncto mortis (*in punto di morte* c. 25).
Er versteht von der Messe nicht die Hälfte (*No ... sabe de la misa la media* I, 37).	Man kann nicht zugleich Sänger und Kreuzträger sein (*non si può cantare e portar la croce* c. 16).

Wie sich nun das religiöse Gemeinschaftsgefühl zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl von Gebildeten und Volk auf der ganzen Linie auswächst, so schwillt unseren Autoren auch die Volksausdrucksweise zu einer Phraseologie an, die allen populären Bezirken entstammt.[1]) Auch hierfür ein paar merkwürdig übereinstimmende Beispiele. Aus der Bauernküche, wo man den Brei, der angebrannt ist, verdirbt, wenn man ihn herumrührt, holen sie die Redensart: „Schlimmer ist es daran zu rühren“ und ähnliches in vielfach verwandtem, metaphorischem Sinn:

Peor es menealIo (I, 20, I, 47, II, 12).	*Non rimestar queste cose* (c. 38)*: cose ... che a rimestarle troppo ... si fa peggio* (c. 19).

Redensarten echt bäuerlichen Gepräges sind auch:

Er stürzt sich darauf, wie ein naschhafter Knabe auf ein halbes Dutzend Melonen (D. Q. II, 4).	Sie wird euch noch entschiedener fernhalten müssen, als einen Knaben vom Birnbaum mit reifen Früchten (P. S. c. 6).

1) Diese Feststellung halte ich für besonders wichtig. Denn wenn Castro (*Pensamiento* p, 190—203) die volkstümlichen Ausdrucksweisen bei Cervantes auf den Renaissancegeschmack zurückführt, so ist das doch sicherlich eine falsche „psychologische Radix“ im Sinne Spitzers.

Es ist die Rede von Männern aus echtem Schrot und Korn:

hombre de valor y de pelo en en pecho (wörtlich: ein Mann mit Haaren auf der Brust, II, 21).	*Un uomo della stampa antica* (vom alten Schlag, P. S. c. 38),

Es heißt übertragen von jemand, der in einer Sache versagt:

Ihr hinkt auf demselben Fuß, auf dem euer Gast hinkt (I, 32).	Er war taub auf diesem Ohr (P. S. c. 38).

Von einem Gedemütigten wird wie vom begossenen Pudel gesagt:

Ihr habt ganz allein zu gehen mit dem Schwanz zwischen den Beinen (*rabo entre piernas* I,22).	Don Rodrigo war davongeschlichen mit dem Schwanz zwischen den Beinen (*con la coda tra le gambe* c. 33).

Bis zum Anekdotischen steigert sich die Vertiefung ins Volkstümliche. Sancho gerät mit dem Waldknappen (D. Q. II, 13) in einen Disput, weil dieser stets den Ausdruck *hideputa* (Hurensohn) gebraucht. Er bezieht den Ausdruck auf sich als Beleidigung und ist nicht zu belehren, daß es sich nur um einen gänzlich bedeutungsentladenen Ausruf handelt. Da gibt ihm der Waldknappe Wein zu trinken, der dem Sancho so gut schmeckt, daß er ausruft: «*O hideputa ... y cómo es católico.*» So hat sich Sancho empirisch von der Verwendung des Ausdrucks hideputa überzeugt und ist nun versöhnt. Ähnlich macht Renzos Vetter in Bergamo (c. 17) jenem klar, daß er sich dort als Mailänder die Bezeichnung *baggiano* (eigentlich Einfaltspinsel) gefallen lassen muß. Renzo protestiert und wehrt sich mit Händen und Füßen. Als ihm aber der Vetter erklärt, bei seinen Landsleuten sei baggiano zu einem Mailänder zu sagen, ungefähr so viel wie «illustrissimo» zu einem Edelmann zu sagen, da gibt Renzo klein bei: «*Se non c'è altro di male ...*»

In der Volkssprache liegt aber noch etwas beschlossen, das der katholischen Weltanschauung ganz und gar entspricht: das Verschmelzen des Abstrakten mit dem Konkreten, des Übernatürlichen mit dem Natürlichen, die metaphysische Selbstverständlichkeit. Nach Lévy-Bruhl ist der Hauptunterschied zwischen dem primitiven und dem Kulturmenschen der, daß es im Denken des Primitiven eine Scheidung zwischen natürlichen und übernatürlichen Dingen nicht gibt. Dieses Verhältnis wird widergespiegelt von der volkstümlichen Sprache der Unterschicht wie von typisch religiösen Sprachen, beispielsweise der Sprache der Mystik. Beide Sprachdomänen haben keine rein abstrakten Denkformen und keine rein abstrakten Darstellungsmittel.[1])

1) „Dem Mystiker ... ist das Metaphorische nicht bloß poetisches Stilmittel, also ästhetische Notwendigkeit, es ist religiöse Notwendigkeit" sagt G. Lüers, *Die Sprache der deutschen Mystik* ... München 1926, p. 15.

Cervantes' Berührungen mit der zeitgenössischen Mystik und Manzonis Kampfstellung gegen den blutleeren Rationalismus der Aufklärung machen ihre Bevorzugung der konkreten Verdeutlichung des Abstrakten, wie sie die Volkssprache kennt, weltanschaulich plausibel. Was nun mit diesem konkreten Denken und Sprechen im Bereiche des Abstrakten gemeint ist, sollen wieder einige Beispiele (Metaphern) verdeutlichen: Im „Quijote“ heißt es: „Ich möchte eurem bewundernswerten Geist den Puls fühlen“ (II, 18), „Von eurer Gescheitheit muß ich mir etwas ankleben“ (II, 12), „Jemand die gute Antwort mit Rippenstößen und Ohrfeigen aus dem Magen herausholen“ (I, 25), „Etwas (d. h. ein Gedanke) darf mir nicht in der Brust verfaulen“ (II, 47), „Ich weiß mehr Sprichwörter als ein Buch, und die kommen mir alle zusammen in den Mund, so daß sie, um herauszukommen, miteinander raufen“ (II, 43), „Er hat die Seele in der Kehle stecken, nicht zehn Finger von den Lippen entfernt ... entweder um durch den Mund herauszukommen oder um in den Magen zurückzukehren“ (II, 53). In den „Verlobten“ liest man: „Das Wort kam zum Vorschein, vom Munde herausgeschleudert und von den Zähnen verstümmelt“ (c. 11), „Die Worte, die so lange Zeit zusammengeknäult waren (in einer entlegenen Ecke des Verstandes), kamen nun heraus, eines nach dem andern, gleichsam sich mit den Ellenbogen stoßend“ (c. 24), „Er kaute die empfangene Genugtuung und kostete sie aus und staunte, so wenig Saft darin zu finden“ (c. 10), „Lucia schlief ein mit dem Namen ihrer Beschützerin verstümmelt zwischen den Lippen“ (c. 21), „Indem er ihr ein Taschentuch in den Mund steckte, verschloß er ihr den Schrei in der Kehle“ (c. 20), „Mit diesem Versprechen der Genugtuung, mit diesem Knochen im Munde, beruhigte sich (das Volk) ein wenig“ (c. 13).

Das Problem des Darstellungsprinzips.

Im Sinne der Arbeiten von Fritz Strich hat man sich fast schon daran gewöhnt, bei allen literarischen Kunstwerken die Frage nach dem Darstellungsprinzip [1]) zu stellen: Klassisch oder romantisch? Nun wird der Unbefangene einen bewegten, abenteuerlichen, kulturbildlichen Roman voll von individuellen, einmaligen Gestalten, geschrieben in einer farbigen Sprache, zunächst als „romantisches“ Werk erklären. Der echte Typ des romantischen Romans ist indessen meist losgelöst von jedem Ethos, weil er in der Absicht reines L'art pour l'art ist. Schulbeispiele: Victor Hugos „Notre Dame de Paris“, Flau-

1) Zu der Frage vgl. auch S. Cohen, *Prinzip oder Stil* in Germ.-Rom. Monatsschrift 1926, p. 398—417.

berts „Salammbô". [1]) Unsere beiden zur Betrachtung stehenden Romane sind aber nicht nur interessant in ihrer kulturhistorischen Einmaligkeit, sondern in ihrer zwangsläufigen Bezüglichkeit auf das Ewige und Menschlich-Allgemeine. Das ist, was den „Don Quijote" betrifft, eine weltbekannte These, hinsichtlich der „Verlobten" eine besondere Unterstreichung durch Momigliano.[1]) Mit dieser Ausweitung wird nach der einen Seite die universale Ethik, nach der anderen Seite die universale Typik, also das Klassische, berührt. Man darf dabei nicht vergessen, daß die Anfänge der Kunst des Cervantes wie des Manzoni ganz in klassizistischen Stilen wurzeln, dort in der Renaissance, hier im Empire. Und vieles von diesen Stilen mußte der künstlerischen Feinfühligkeit unserer Autoren zu denken geben, da der „Ordo", der das klassische Prinzip kennzeichnet, auch dem Katholischen wesentlich ist. Jeder von ihnen mußte für sich eine ästhetische Frage lösen, um die die klassisch-romantischen Programmkämpfe nicht umsonst getobt haben: die bekannte Frage nach der Darstellung des Wunderbaren. Wenn man das Kapitel I, 47 des „Quijote" aufmerksam liest, da hat man den Eindruck, als ob der Canonicus, der Exponent der Cervantinischen Ästhetik, das Wunderbare in den Romanen aus ganz bestimmten Gründen bekämpft: Es scheint der Wirklichkeit entgegengesetzt und erregt im Leser eine heillose Verwirrung zwischen Wunder, Märchen, Traum und Phantasmagorie, was natürlich dem religiösen Wunderglauben eher schädlich als nützlich ist. Wunder ist für Cervantes ein Gnadenwunder, das deshalb nicht aufhört psychologisch als wahrscheinlich erklärt werden zu können; er lehnt, um mit der Unterscheidung seiner Sprache zu reden, den Effekt der «maravilla» ab und interessiert sich für die Psychologie des «milagro». Ein milagro ist für des Cervantes Weltbetrachtung die wundersame Genesung des Hidalgo vom monomanen Wahn zu geistiger Gesundheit durch körperliche Krankheit am Ende des Romans (II, 74), ein Wunder der Gnade um so eindeutiger, als es den Zweck hat, das Seelenheil des Don Quijote zu garantieren. Allein dieses Wunder ist nicht willkürlich arrangiert, wie beispielsweise die Calderonschen, sondern psychologisch so exakt eingeleitet, daß die modernen Psychiater geradezu erklären, Cervantes sei ihrer Forschung vorausgeeilt: Don Quijote wird durch seine Niederlage in seinen Wahnvorstellungen so stark erschüttert, daß diese abnehmen, zu einer Gegenwirkung, der körperlichen Krankheit, führen, und schließlich verschwinden. Genau so

1) Das gilt selbstverständlich nicht von der deutschen, sondern nur von romanischer Romantik. Klärung gibt A. Farinelli, *Estetica e filosofia romantica (nelle nazioni latine)*, Jahrbuch für Philologie II, München 1927, p. 62—97.

2) *A. Manzoni* II p. 187.

psychologisch wird das Wunder von dem überlogischen Manzoni behandelt, der den Glauben im vollsten Sinne des Wortes als «obsequium rationabile» betrachtet. Für ihn ist ein Wunder die plötzliche Bekehrung des Innominato (c. 21). Nicht umsonst spricht jedermann im Roman von dieser Konversion als einem «miracolo». Aber trotzdem gestaltet Manzoni diese Bekehrung durchaus logisch und rational. Der Innominato unterliegt dem erlösenden Einfluß, der von der Reinheit Lucias ausstrahlt, er denkt über seine eigenen Schändlichkeiten gründlich während einer schlaflosen Nacht nach, empfindet Scham und Reue. In dieser Stimmung hört er am Morgen die feierlichen Kirchenglocken — das Motiv soll Manzoni dem „Faust" entnommen haben — und wird wehmütig-weich gestimmt. In dieser Verfassung folgt er mechanisch den Gläubigen in das Dorf, wo Federigo Borromeo Visitation hält und holt sich bei ihm Rat und Hilfe zur Besserung seines Lebens, die unter solcher Führung unmittelbar beginnt. Das ist alles so rein psychologisch geschildert, daß Fr. d'Ovidio sogar von einem „Determinismus" in der Kunst des Manzoni sprechen konnte.[1]) In dieser Unaufdringlichkeit, mit der Cervantes und Manzoni das Wunder behandeln, scheint sich mir einerseits ihre vertiefte Religiosität, andererseits ihr Zug zur klassischen Einfachheit als deren adäquatem Ausdruck zu spiegeln.[2]) Von hier aus ist die abgeklärte religiöse Haltung bei Cervantes zu beurteilen, hinter der Castro unbedingt einen aufklärerischen „Nonconformismus" wittert, von hier aus seine Wahlverwandtschaft mit bestimmten klassischen Zügen, die die großen katholischen Künstler aller Zeiten kennzeichnet, und die gerade das Gegenteil einer „Renaissancegesinnung" ist.

Momigliano schreibt, ohne indessen Belege für seine These zu geben, den beachtenswerten Satz: „Das ethisch-katholische Ideal ... ist die Quelle einer geistigen Heiterkeit, die zu einer uninteressierten Betrachtung der Wirklichkeit umgebogen wird."[3]) Hier wäre allerdings ein neuer Berührungspunkt mit Verhältnissen klassischer Epik gegeben, der sich besonders dort aufdrängt, wo eine individuell gemeinte Schilderung von Haltungen, Bewegungen, Gesten sich zum Episch-Generellen und Typischen verdichtet. Wenn z. B. Cervantes den Sancho Panza und Manzoni den Padre Cristoforo jeweils in einer nachdenklichen Haltung zeichnen, so geben sie damit den Typ des Nachdenklichen schlechthin:

---

1) *Nuovi Studii Manzoniani,* Milano 1908, p. 645—654.

2) Es ist beachtlich, daß V. Klemperer in seiner *Geschichte der französischen Literatur* V, 1, Leipzig 1926, die These Katholische Kunst = Klassische Kunst vertritt.

3) *A. Manzoni* II, p. 197.

Er neigte den Kopf auf die Brust, legte sich den Zeigefinger der rechten Hand über die Augenbrauen und die Nase und stand da wie in Gedanken (D. Q. II, 45).

Er stützte den linken Ellenbogen auf das Knie, neigte die Stirne in die Handfläche und strich mit der Rechten den Bart und das Kinn (P. S. c. 5).

Der arabische Übersetzer des Briefes bei Cervantes und der in alten Erlassen lesende Doktor Azzeccagarbugli bei Manzoni werden unter der Hand zu Typen des Übersetzers:

Er öffnete das Papier und betrachtete es eine gute Weile, konstruierte daran herum und murmelte zwischen den Zähnen (D. Q. I. 40).

Er hielt den vergilbten Erlaß in die Höhe und begann zu lesen, an einigen Stellen sich überstürzend und vor sich hinmurmelnd, bei einigen anderen deutlich und vielsagend verweilend (c. 3).

Sancho und der Doktor Azzeccagarbugli verwandeln sich in ihrer Trinkerpose zu allzeit gültigen Typen des Weinkenners:

Er setzte den Schlauch an den Mund und hob ihn hoch und betrachtete so die Sterne eine Viertelstunde, und als er mit Trinken fertig war, ließ er den Kopf nach einer Seite sinken, tat einen großen Seufzer und sprach: O du verteufelter Kerl *(o hideputa bellaco)* und wie katholisch ist der (II, 13).

Er zog aus dem Glase eine Nase zurück, die röter und leuchtender war als dieses selbst, und antwortete, indem er mit Nachdruck jede Silbe betonte: Ich behaupte, bringe vor und spreche das Urteil, daß dieser der Olivares unter den Weinen ist: censui et in eam ivi sententiam, daß eine ähnliche Flüssigkeit nicht in allen zweiundzwanzig Reichen unseres königlichen Herren gefunden wird (c. 5).

Aus Gruppenschilderungen werden unbeschadet ihrer Einmaligkeit des Milieus durch die Betonung des ewig Charakteristischen typische Fresken. Die deutschen Pilger, mit denen Sancho zusammentrifft, und die Pestleichenträger (monatti), auf deren Karren sich Renzo flüchtet, werden als lebendige Gruppe von „Trinkern" geschildert:

Alle zusammen erhoben sie die Arme und die Flaschen, preßten ihren Mund an die Flaschenmündung, hefteten ihre Augen auf den Himmel (es sah nicht anders aus, als wenn sie auf ihn zielten), und so wiegten sie den Kopf bald nach

Einer setzte sich die Flasche an den Mund, hielt sie mit beiden Händen und tat, unter den Erschütterungen des Karrens, einen tiefen Zug, dann ... gab er die große Flasche mit beiden Händen seinen andern Kollegen, die sie

der einen Seite, bald nach der anderen Seite, ein Zeichen, das den Genuß bestätigte, den sie dabei hatten, und so blieben sie eine geraume Weile, den Inhalt der Gefäße in ihre Mägen ergießend (II, 54).

von einem zum andern weitergaben, bis einer sie leerte, am Halse packte und sie auf das Pflaster schleuderte, daß sie zerbrach (c. 34).

Weitere Beispiele dieser Art für Cervantes fand man in dem Kapitel: „Mittel der Anschaulichkeit" (p. 64 u. 65); für Manzoni gebe ich unter Hinweis auf die Seitenzahlen der Ausgabe Cerquetti (Hoepli Milano 1912) noch folgende Beispiele: Der Verlegene (p. 75), der Entrüstete (p. 77), der Zornige (p. 90), der Schleicher (p. 106), der Lauscher (p. 162), der Volksfreund (p. 198), der Behäbige (p. 234), der Vorsichtige (p. 354), die Aufgeregte (p. 385); dazu: Der das Brevier betende Priester (p. 7), die Nonne am Gitterfenster (p. 128), der segnende Bischof (p. 356).

Bei all diesen Zügen, die unsere Dichter zum Klassischen drängen [1]), haben sie, und zwar wieder aus ihrer Weltanschauung heraus, andererseits die klassizistisch-humanistische Tendenz, welche die Antike auch als *A* und *Ω* für Lebensführung und Ethos betrachtet, mit feiner Ironie abgelehnt. Das spiegelt sich in einem sehr possierlichen Stilistikum. Unsere Autoren bringen nämlich die beim Humanismus aller Zeiten beliebten Hinweise auf das klassische Altertum in bewußt komischen, alltäglichen, grotesken Zusammenhängen und decken damit auf künstlerische Art zugleich die Verlogenheit auf, mit der Künstler christlicher Kultur seit der Renaissance in heidnischer Mythologie und Geschichte wühlten. So bemerkt z. B. Cervantes, Toboso werde durch die Dulcinea so berühmt werden wie Troja durch Helena (II, 32) oder er vergleicht die Freundschaft von Rocinante und Sanchos Esel mit den Freundschaften des Nisus und Euryalus und des Pylades und Orestes (II, 12), oder er läßt den Don Quijote der als Schäferin verkleideten vornehmen Dame das tolle Kompliment machen, er sei von ihrer Schönheit so überrascht, wie es Anteon (er meint Acteon) gewesen sei, als er plötzlich habe Diana baden sehen (II, 58). Manzoni seinerseits bemerkt, daß der spanische Gouverneur den armen Renzo zu verfolgen beschloß, auch auf der Flucht und in der Ferne, wie es der römische Senat dem Hannibal gegenüber gehalten habe (c. 26), oder er sagt, der Pfarrer Don Abbondio habe sich von dem Brautpaar und den Zeugen, die die Eheschließung erzwingen wollten,

1) Es ist der Anschluß an das Klassische in der Weise, in der Augustinus an Cicero, Thomas an Aristoteles, Dante an Vergil anknüpften. Vgl. zu dem Problem: H. Hefele, *Das Gesetz der Form*, Jena (Diederichs) 1919.

losgerissen, wie Proteus aus den Händen derer, die ihn zum Weissagen zwingen wollten (c. 6), oder er vergleicht den mißtrauischen Wirt, der dem im Bette liegenden Renzo die Laterne über das Gesicht hebt, um ihn zu betrachten, mit der Darstellung der Psyche, die sich über den unerkannten Gemahl beugt (c. 15).

Das Problem des Humors.

Wir kommen mit den zuletzt angeführten Beispielen von selbst auf die Frage des Humors in unseren Romanen und auf die Art seiner Behandlung. Für den Dichter christlicher Weltanschauung schließen sich zwei breite Gebiete des Humors aus, von denen namhafte humoristisch konzipierte Werke der Weltliteratur, wie beispielsweise Rabelais' „Gargantua und Pantagruel" und Ariosts „Rasender Roland" fast ausschließlich leben: das Satirische und das Geschlechtliche in ihren komischen Gestaltungsmöglichkeiten. Satire verstößt innerlich gegen die christliche Nächstenliebe, jeder Schatten von Obszönität gegen die christliche Reinheit. So bleibt dem christlichen Dichter als komisches Betätigungsfeld ein engbegrenzter Bezirk, der sogenannte harmlose Humor, der einer heiter-nachsichtigen Weltbetrachtung entspricht. Nicht umsonst fällt hier die Gleichheit des Humors bei katholischen und puritanischen Autoren auf. Man müßte auch in diesem Punkte einmal die Beziehungen zwischen Cervantes und Fielding, zwischen Manzoni und Scott näher untersuchen.

Die erste Form dieses Humors ist die versöhnlich-lächelnde milde Ironie. Wie wehmütig heiter klingt so bei Cervantes die Anklage des von Hof und Publikum nicht unterstützten Autors: „Wir leben in einem Jahrhundert, in dem unsere Könige aufs höchste die tugendhafte und schöne Literatur belohnen" (D. Q. II, 16). Wie lächelt der vergessene Kriegsinvalide von Lepanto unter Tränen, wenn er schreibt: „Schon gibt man Befehl, wie alte und verkrüppelte Soldaten unterhalten und gepflegt werden sollen" (D. Q. II, 24). Den Hochmut seiner akademischen Kollegen beantwortet der weniger Gebildete und ihnen weit Überlegene mit dem Scherz: „Sansón Carrasco ... ist ein Baccalaureus von Salamanca, und solche Leute können nicht lügen, außer, wenn sie es sich gerade einfallen lassen" (D. Q. II, 33). Diese gleiche Ironie atmet sein Stil auch, wenn er von persönlichen Erlebnissen gelöst ist. So nennt er einen Galeerensträfling einen ehrbaren Mann (*hombre honrado* I, 22), eine Räuberbande „gute Leute" (*buena gente* II, 60), eine Kupplerin „so ehrbare Dame" (*tan honrada dueña* I, 13), einen Erzfeigling einen „mutigen Kämpfer" (II, 56), ein Brechmittel einen heilsamen Balsam (*salutífero bálsamo* I, 17). Ähnlich verfährt Manzoni. Seine patriotische Abneigung gegen die österreichische Herrschaft findet einen ironischen Reflex in der Bemerkung über die spa-

nische Soldateska in Italien zur Zeit seines Romans: „Spanische Soldaten ... lehrten die Mädchen und Frauen des Landes Bescheidenheit, liebkosten von Zeit zu Zeit einem Gatten oder einem Vater die Schultern, und gegen Ende des Sommers verfehlten sie nie ... den Bauern die Mühen der Weinernte abzunehmen“ (c. 1). Seine Antipathie gegen Krieg, Duell, Kampf, Streit, Haß macht sich in dem Satze Luft: „Es ist einer der Vorteile dieser Welt, daß sich die Menschen hassen und wieder gehaßt werden können, ohne daß sie sich kennen“ (c. 4). Und wenn er den moralischen Fortschritt vermißt, schreibt er: „So geht es oft in der Welt ... ich will sagen, so ging es im 17. Jahrhundert“ (c. 8). Wie ein ironisches Motiv zieht sich der Ausdruck „guter Junge“ *(buon,* auch *povero figliuolo)* zur Bezeichnung des Revolutionärs durch die Kapitel 14 und 15. Die Größe der Aufstandsgefahr wird an einem „verheerenden Zeichen“ erkannt: „die Soldaten waren voller Höflichkeit gegen das Publikum“ (c. 15). Schläge werden mit *carezze* (Liebkosungen) bezeichnet (c. 6). Der sprichwörtlich heitere lombardische Himmel heißt bei Manzoni „jener so schöne Himmel — bei schönem Wetter“ *(cosi bello quand' è bello* c. 17).

Der christliche Humor unserer beiden Dichter strahlt am reinsten, wenn es die Schwächen der Menschheit charakterologisch zu erfassen gilt. Nicht umsonst drängt sich die Ähnlichkeit der Durchführung zweier so wichtiger komischer Charaktere auf, wie es Sancho Panza und Don Abbondio sind.[1]) Beide besitzen jene urkomische Feigheit, die sich ihrer gar nicht bewußt wird, die sich rechtfertigt, die gar nicht begreifen kann, daß auch eine Naturanlage bekämpft werden muß, wenn sie zur Pflichtverletzung und zum Schaden des Nächsten führt. „Den Mut kann sich einer doch nicht geben“, sagt Don Abbondio erstaunt auf die Vorwürfe des Kardinals. So gestehen also unsere Dichter ihren großen Feigheitstypen durchaus das „irrige Gewissen“ zu. Und von ihrer heiter-verzeihenden Warte aus sehen sie dann die vielen Einzelzüge der Feigheit. Der Feige laviert, er hält es immer mit der mächtigeren von zwei Parteien. Als man dem Sancho (D. Q. II, 19) die Geschichte erzählt, daß der reiche Camacho dem armen Basilio seine Braut Quiteria abspenstig gemacht hat, da meint er gerührt in der Theorie, daß seine Sympathien Basilio gehören; als er aber dann die reichen Hochzeitsvorbereitungen Camachos sieht (D. Q. II, 20), erklärt er sich sofort für diesen. Wenn sich andererseits Don Abbondio „unbedingt gezwungen sah, zwischen zwei Streitenden Partei zu ergreifen, dann hielt er es mit dem Stärkeren; immer jedoch ... mit dem

1) Vgl. A. Rondani, *A proposito di Sancio Panza e Don Abbondio* in *Italia Moderna* 1905.

Bestreben, auch den anderen sehen zu lassen, daß er ihm nicht freiwillig Feind sei" (P. S. c. 1). Sancho wie Don Abbondio sind voll der höchst denkbaren Furchtsamkeit. Um ja nicht kämpfen zu müssen, kann Sancho sich nicht genug tun, seine angebliche Friedfertigkeit zu betonen: „Ich bin ein friedlicher, zahmer, ruhiger Mensch und weiß jedes Unrecht zu verzeihen" (D. Q. I, 15). Als die Landsknechtsheere herannahen und mancher sich überlegt, ob er fliehen oder bleiben soll, ist „Don Abbondio entschlossen zu fliehen, entschlossen vor allen anderen und mehr als alle" (c. 29). Aus Angst vor dem Tode würzen beide Typen ihre Ausdrucksweise mit Galgenhumor, wenn sie von ihm reden. „Die größte Dummheit *(locura)*, die ein Mensch in diesem Leben machen kann, ist die, einfach ohne weiteres zu sterben *(dejarse morir sin más ni más)*", sagt Sancho (D. Q. II, 74). „Perpetua hat einfach eine Dummheit begangen zu sterben *(ha proprio fatto uno sproposito)*", sagt Don Abbondio (P. S. c. 38). Die Komik der Feigheit kann auch in der unmännlichen Geste festgehalten werden: Sancho umschlingt einmal in Gefahr wie ein Kind das Bein seines Herrn (D. Q. I, 20), ein andermal fällt er ohnmächtig in den Rockschoß der Herzogin (D. Q. II, 34), und von dem feigen Lebensmittelkommissär, der sich vor der Volkswut in den Schutz Ferrers begibt, heißt es bei Manzoni, er habe sich an dessen rettende Toga „geklammert, gehängt, geleimt, wie ein Kind an den Rock der Mutter" (P. S. c. 13).

Stets ist es die verstehende und verzeihende Kritik des Idealismus am Materialismus, die den gleichen Humor hier wie dort auslöst. Die Feigheit ist um so ergötzlicher, je materieller sie bedingt ist. Um Ehre und Würde ist weder Sancho noch Don Abbondio besorgt, sondern nur um die grob materielle Sicherheit. Als man dem gefangenen Sancho, um ihn zu ängstigen, ein mit feurigen Flammen bemaltes Ketzergewand, den sogenannten Sambenito, überwarf, da sah er sich die Flammen an, „allein da sie ihn nicht brannten, achtete er sie nicht einen Pfifferling *(no las estimaba en dos ardites* D. Q. II, 69)". Der Don Abbondio nimmt die moralische Abkanzlung durch den Kardinal, verglichen mit den handgreiflichen Drohungen Don Rodrigos, nicht tragisch: „denn schließlich und endlich *(alla fin delle fini)* wandte der Kardinal weder Flinte noch Degen noch Bravi an" (c. 26). Sehr fein ist auch der Zug herausgearbeitet, wie die materialistischen Feiglinge nach außen die Contenance wahren. Don Quijote gibt dem Sancho Belehrungen dahin, daß die Kampfesbetätigung des Knappen eine sehr beschränkte sei. Das ist ihm natürlich Wasser auf die Mühle. Aber er weiß etwas darauf zu murmeln, „daß die göttlichen und menschlichen Gesetze erlauben, daß sich ein jeder verteidige", so daß Don Quijote darauf hereinfällt und ihm sagt, er müsse seine natürliche Angriffslust zügeln (I, 8). Der Kardinal Federigo sagt über die Be-

kehrung des Innominato zu Don Abbondio in heiligem Eifer «questo perierat, et inventus est». Darauf Don Abbondio verlegen: „O wie ich mich darüber freue!“ Schließlich murmelt er aber, da er aus dieser Bekehrung Gefahren materieller Art für sich erwachsen sieht, vor sich hin: „O, was für eine dumme Geschichte“ (P. S. c. 23) und später: „Nachdem er die Welt durcheinander gemacht hat mit seinen Ruchlosigkeiten, macht er sie jetzt durcheinander mit seiner Bekehrung“ (c. 23). Humorvolle Kritik an den Volksinstinkten betont in beiden Werken, wie traurig es ist, wenn eine erwartete Hinrichtung nicht stattfindet (D. Q. II, 56), welche Lust es ist, ein Opfer sterben zu sehen (P. S. c. 16). Zwingender Humor ergibt sich aus dem lächerlichen Kontrast pedantischer Aufgeblasenheit und den Tatsachen des Lebens; so unterliegt bei Cervantes der Student, der die Fechtkunst nach mathematischen Grundsätzen verspottet, einem Gegner im Kampf (D. Q. II, 19), so stirbt der gelehrte Don Ferrante bei Manzoni, der spitzfindig beweist, daß die grassierende Epidemie nicht die Pest sein kann, eben an dieser Pest (P. S. c. 37). Weil sich der Charakterhumor immer mit psychologischer Notwendigkeit ergibt, erscheint es den beiden Katholiken unbedenklich, auch Priester, deren Verhalten mit der Würde ihres Standes in Widerspruch steht, in die komische Behandlung einzubeziehen; so macht es Cervantes mit dem herzoglichen Hauskaplan (D. Q. II, 31 und 32), so Manzoni mit Don Abbondio.

Mit kleinen und harmlosesten Mitteln erzielen unsere Dichter auch eine sehr wirksame Situationskomik. Denken wir beispielsweise an das Zitieren lateinischer Sprüche und Verse durch Gebildete zur Verblüffung Ungebildeter. «Amicus Plato, sed magis amica veritas», schreibt Don Quijote an Sancho mit der Begründung: „Ich sage dir dieses Latein, da ich annehme, daß du es gelernt hast, nachdem du Statthalter bist“ (D. Q. II, 51). Sancho gibt das einmal nur mit dem Ohr gehörte: «In inferno nulla est redemptio» wieder als «nulla es retentio» (D. Q. I, 25). Als Renzo von Don Abbondio Rechenschaft verlangt, warum er ihn nicht trauen will, komplimentiert ihn der diplomatische Feigling, der Angst vor dem Verbot Rodrigos hat, mit dem Merkvers über die Ehehindernisse hinaus: «Error, conditio, votum, cognatio, crimen, Cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas» (P. S. 2). Dem Laienbruder Fazio, der Schwierigkeiten macht, Lucia ins Kloster eintreten zu lassen, sagt Fra Cristoforo «Omnia munda mundis». Das macht, gerade, weil er es nicht versteht, solchen Effekt auf Fra Fazio, daß er mechanisch gehorcht (c. 8). Die gänzlich alogische, rein assoziative Aneinanderreihung disparater Gedanken kann sprühen von Humor. Aus dieser Tatsache hat Cervantes die künstlerische Folgerung gezogen, den Sancho fortwährend die wildesten Sprichwörter aneinanderreihen zu lassen; Manzoni hat im gleichen

Sinne die Situation der Trunkenheit Renzos zu dem genial-blödsinnigen Monolog ausgenützt: «Oste che tu sei» (c. 14). Verstellungskünste bedingen oft eine erfrischende Situationskomik, so, wenn Sancho, der in der Sierra Morena einen Mantelsack gefunden und das darin befindliche Geld an sich genommen hat, später einem biedern Hirten beteuert, er sei auf Steinwurfweite von dem Mantelsacke ferngeblieben (D. Q. I, 23), oder wenn der Notar bei dem Gefangenentransport Renzos in dem Momente, wo das Volk eine drohende Haltung einnimmt, tut, als ob er ein zufälliger Passant wäre und mit dem Gefangenen nichts zu tun hätte (P. S. c. 25). Harmlose Situationskomik liegt auch vor, wenn einer reden möchte und kein Wort herausbringt. Sancho will sich bei den deutschen Pilgern anbiedern, aber er stößt nur ein kaum verständliches: *Bon compaño, Jura Di* (entstelltes Spanisch: Gut Freund, bei Gott) hervor, „und er brach in eine Lachsalve aus, die eine Stunde dauerte" (D. Q. II, 54). Der arme Dorfschneider bei Manzoni möchte dem Kardinal Federigo Borromeo eine Höflichkeit sagen und bringt nach langem Ringen nur hervor: «*Si figuri*» (man stelle sich vor) (P. S. c. 24).

Die Komik ist oft in den sprachlichen Ausdruck selbst eingefangen. Den heillosen Spektakel in der Maritornesnacht nennt Cervantes, den Radau beim Mahle des Don Rodrigo nennt Manzoni ironisch eine „Harmonie" (*armonía* D. Q. I, 16, *armonia* P. S. c. 5). Cervantes nennt die steifen Pagen bewegliche Hölzer (*leños movibles* D. Q. II, 37), Manzoni nennt einen angelehnten faulen Wachposten eine Karyatide (*quella cariatide* P. S. c. 7). Die Polizisten heißen einmal im Munde des Hidalgo „autorisierte Wegelagerer" (*salteadores de camino con licencia* D. Q. I, 45), der verschlagene Polizeinotar bei Manzoni ist kein gewöhnlicher, sondern ein „eingeschriebener Gauner" (*un furbo matricolato* P. S. c. 15). Niedliche Umschreibungen für landläufige Ehrenmänner sind bei Cervantes: „solche, die auf der Seele vier Finger dick altes Christenfett liegen haben" (D. Q. II, 4), bei Manzoni: „Ehrenmänner mit dem Grundsatz ne quid nimis" (P. S. c. 22). Das Lumpengesindel heißt im Munde Sanchos komisch-verächtlich: „diejenigen, die hinter den Hecken (*en las malvas*) geboren sind" (D. Q. II, 4), bei Manzoni „jenes (Gebilde), das die Dichter das profane vulgus und die Theaterdirektoren das respektable Publikum nannten" (P. S. c. 31). Daß das Wortspiel von unseren Autoren harmlos ausgenützt wird, sei als bekannt nur nochmals erwähnt.[1]) Die Brücke zum christlichen Humor des puritanischen England wird vor allem durch die

1) Dabei fallen bestimmte Formen auf, wie *Caballero* *a n d a n t e y p o r a n d a r* bei Cervantes neben *v o c e c o m m o s s a e d a c o m m o v e r e* bei Manzoni.

uns längst bekannte Erscheinung geschlagen, die wir S. 32 mit Dibelius „die Kongruenz des Inkongruenten" nannten, also, wenn es z. B. heißt

bei Cervantes.	bei Manzoni.
Mit seinem Hunger und mit seinen Vorräten machte er sich auf (II, 51).	Wein und Worte flossen weiter, der eine hinab, die anderen hinauf (c. 14).
Nicht voll von Brot ..., aber von Urteilssprüchen (II, 43).	Ohne Appetit und ohne frisches Brot (c. 13).
Er erhielt die 4000 Taler und zugleich 4000 Verwirrungen (I, 33).	Vier Scudi sofort und meine Protektion für immer (c. 11).
Wir beschlossen uns in die Hände Gottes und die des Renegaten zu begeben (I, 40).	Er empfahl sich Gott und seinen Dienern (c. 13).
Sancho Panza mit Schnappsack und Flasche und mit großer Sehnsucht nach baldiger Herrschaft (I, 7).	Don Rodrigo auf der einen Seite mit seinen Schergen und der Kardinal auf der anderen mit seinen Argumenten (c. 37).
„Ich kann mich nicht überzeugen, daß die Peitschenhiebe auf mein Sitzfleisch etwas zu tun haben mit der Entzauberung Verzauberter" sagt Sancho (II, 67).	Er (Renzo) denkt an die Liebe, aber ich denke an mein Fell, sagt Don Abbondio (c. 2).

Als letzte Äußerung des harmlosen Humors nenne ich die schalkhafte Quellenfiktion. In Verspottung der Ritterromane, die alte Manuskripte als ihre Quellen vortäuschen, beruft sich Cervantes mit komischen Wendungen ständig auf ein angeblich arabisches Original seiner Geschichte, geschrieben von dem „historiador" Cide Hamete Benengeli. Manzoni, der wirklich historische Quellen benützt hat — Ripamonti, Rivola, Tadino, Lampugnano, um nur einige zu nennen —, fingiert trotzdem stets humorvoll eine Geschichte mit Wendungen wie „Unser Autor protestiert, irgend etwas darüber zu wissen" (c. 7), „Angaben, die der Anonymus sich entgehen läßt" (c. 9), „der Autor und ich sind wie Brüder" (c. 11). „Über dieses Vorkommnis befand es unser Anonymus für gut, ein Sprichwort zu prägen" (c. 25) u. dgl.

Je indirekter die Beziehungen zwischen geistiger Haltung und Stil werden, um so problematischer erscheinen sie natürlich. Und doch scheint mir alles, was wir gestreift haben, viel, viel überzeugender als die kühnen Behauptungen, ein Dichter, der doch in erster Linie der Repräsentant seiner Volksgemeinschaft und seines Zeitgefühls ist,

sympathisiere mit einzelnen Denkern gegen sein Volk und seine Zeit. Es ist offenbar so, daß die gleiche geistige Haltung ähnlich phantasiebegabte und sprachgewandte Romanciers über die differenzierenden Momente des nationalen und des historischen Schaffensmomentes hinüber zu verblüffend ähnlicher Stilindividuation drängt. Bei Manzoni ist die Weltanschauung unbestritten. Wenn sie bei Cervantes mit seinem abgeklärten Katholizismus nicht mit Händen zu greifen ist[1]), konnte man sie sicherlich durch den Manzoni-Vergleich erhellen, der die letzten scheinbaren Unstimmigkeiten zwischen Gestalt und Gehalt, Gesamtstil und Geisteshaltung bei Cervantes beheben sollte.

---

1) Das muß man nach dem in seiner Dokumentation hervorragenden, in seinen Ergebnissen befremdenden Buche A. Castros annehmen.

SCHLUSSWORT

Es ist das Verhängnis der Stilanalysen, daß sie unbarmherzig wie ein Seziermesser an einem Kunstwerk herumschneiden müssen. Aber es ist mit der Stilanalyse auch der große Vorteil verknüpft, daß sie, ganz ähnlich wie die Anatomie, den Organismus des Ganzen gerade durch seine Zerlegung um so besser begreift. Um einen Organismus nämlich handelt es sich beim Kunstwerk, dem von seinem Schöpfer Leben eingehaucht ist. Deshalb wurde stets versucht, die Lebens- und Gestaltungsmächte aufzuzeigen, die sich besonders in den Einzelerscheinungen des Kunstwerks zu erkennen geben. Mit keinem vorgefaßten Einteilungsprinzip, mit keiner tendenziösen Fragestellung wurde an den Stoff herangetreten. Der Stoff selbst diktierte alles.[1]) Die erste Frage, die sich aufdrängte, sobald man vom Kunstwerk, dem fertigen Kunstwerk, wie es vorliegt, nicht vom Künstler ausging, war die: Prägt sich die große Idee des Romans irgendwie im Stile aus? Wir konnten die Frage bejahen und kamen damit schon zwangsläufig auf die Fragen der Komposition (vor allem wegen der Leitmotive). Die literarische Form, die sich trotz aller neueren Nivellierungsversuche des Epischen, Lyrischen und Dramatischen (Croce), dem Unbefangenen als ein dem Werke immanentes Gesetz darstellt, mindestens als geschichtlich gewachsener, vom Dichter vorgefundener Gestaltungstyp, verlangte Rechenschaft über die Stil- und Kompositionsverhältnisse der epischen Gattung in ihrer speziellen Ausprägung „Don Quijote".

Weiterhin konnte es nicht zufällig erscheinen, daß gerade Miguel Cervantes Saavedra im 16. Jahrhundert und in Spanien von der Frage des Verhältnisses von Idealismus und Realismus so beherrscht war, daß ihm ein Roman, der Satirisierung der Ritterbücher beabsichtigte, unter der Hand zum großen Opus der Antithese und Ergänzung: Don Quijote und Sancho Panza wurde. Katholizismus und gegenreformatorisches Spanien waren von diesem Problem erfüllt, und allerhand Stilistica spiegeln diese Tatsache im „Quijote". Aber diese Weltanschauung an sich könnte sich in tausend Phasen spiegeln: von der asketischsten Weltverneinung und politischen Apologetik bis zur weltumspannenden Liebe, die immer eine gewisse Bejahung in sich schließt. Woran liegt es, so fragten wir weiter, daß der

---

1) Selbst die Gefahr einiger Wiederholungen wurde der Wichtigkeit dieses Gesichtspunktes gegenüber mit in Kauf genommen.

gegenreformatorische Katholizismus im „Quijote" sich so humorvoll und versöhnlich gibt? Sicherlich am Temperament des Dichters. Allerlei Stilkräfte ließen nun den Humoristen Cervantes als Dynamiker, Motoriker, als lebhaften, lebenbejahenden Typus erkennen. Nur einige statisch orientierte, feierliche Stilreste schienen diese Deutung Lügen zu strafen. Was war da naheliegender als die Frage nach den Bildungserlebnissen des Cervantes aufzuwerfen, die sein Temperament und seine spanische Tradition ähnlich beeinflußten, wie etwa Italien und die Antike den germanisch-romantischen Goethe beeinflußt haben.

So lösen sich die Schönheiten des Stiles des „Quijote" in ihrer vermeintlichen Gegensätzlichkeit auf. Ihre Beschreibung, der Hinweis auf ihre Proportionen, auf ihre Genese und ihren Geist hat allerlei Züge deutlich gemacht, die man bisher nicht gesehen hat und die ohne Zweifel neue Erkenntnisse für die Kunst des Cervantes bedeuten. Daß der „Quijote" den Vergleich mit modernen großen Romankunstwerken aushält, konnte ich aus Raummangel hier nicht mehr zeigen.[1]) Meine Feststellungen geschahen vom Standpunkt einer ästhetischen Literatur w i s s e n s c h a f t aus, die nach objektiven Kriterien für eine Beurteilung des Kunstwerkes strebt. Für das historische Gebäude der Literatur g e s c h i c h t e will das natürlich außerordentlich wenig heißen: ein kleiner Baustein für die Idealliteraturgeschichte, in der man nicht nur vom Sinn, sondern auch von der Form der Dichtwerke sprechen wird, und von dem geheimnisvollen Verhältnis von „Gehalt" und „Gestalt".

Für die Cervantesforschung scheint sich aus unserer Untersuchung die nicht unwichtige Erkenntnis zu ergeben, daß die Fragestellung nach dem Stilproblem bei Cervantes keine chronologische Beantwortung erwarten darf, etwa in dem Sinn, daß die italienischen Typen der nicht datierbaren *Novelas Ejemplares* die älteren, die nationalspanischen die jüngeren seien, daß die *Galatea* der Fehlgriff eines Anfängers, der *Persiles* die Entgleisung eines Dichters war, der sein Wesentlichstes gegeben hatte. Das sind Urteile unseres Zeitgeschmackes, der sich auch darüber nicht beruhigen kann, daß Cervantes den Plan einer Fortsetzung der Galatea mit ins Grab genommen hat. Das harmonische Nebeneinander von Urerlebnis und Bildungserlebnis im traditionell spanischen bzw. im italienisch-klassischen Stil des „Quijote" lassen uns dieses Nebeneinander auch im G e s a m t w e r k durchaus plausibel erscheinen.[2]) Cervantes hat die urtümliche Kraft

1) Ich werde es nächstens mit einem Aufsatz *„Don Quijote" und „Madame Bovary"* in „Idealistische Philologie" III, 1 und 2 nachholen.

2) Darüber vgl. H. Hatzfeld, *Das Stilproblem bei Cervantes,* Iberica 1926, Beilage 1/2.

seiner einheimischen literarischen Überlieferung wie kein anderer geschätzt und genützt, er hat sich aber auch dem Feierlich-Schönen, das er in modischer Form und in Italien vorgefunden, nicht entziehen können. So ist er gleichsam der Erasmus der spanischen schönen Literatur, der mit den klassizistischen Errungenschaften der italienischen Renaissance echt spanische Tradition einmal, in einem großen Werke, zur Einheit binden konnte. Der sichere Takt und das richtige Maß bedingen dabei die künstlerische Vollendung. Grundsätzlich aber ist sein Werk, wie man heute eben gar zu gern sagt, barock: Auf die gotische Tradition ist mit viel Maß klassische Schönheit der Renaissance gesetzt. Und hinter diesem Barock ist eine Ausgeglichenheit eigener Art zu spüren: die himmelstürmende Wucht aus der Mystikerzeit und der Gegenreformation, das erneute Eintreten für alte religiöse und nationale Ideale, gebändigt und geformt durch einen anerzogenen starken klassischen Schönheitswillen, der, seiner heidnischen Elemente möglichst entkleidet, sich dem spanischen cristiano-viejo-Geist vermählen konnte. Solche Verschmelzung klassischer Form mit christlicher Form und christlichem Geist hat man mit einem Form und Inhalt ausschöpfenden Ausdruck Jesuitenbarock genannt. Der „Don Quijote" ist bestes Jesuitenbarock. Er wahrt die Tendenz zur Synthese bis in die Gestalt, dieselbe Tendenz, mit der Erasmus fast ein Jahrhundert vorher den gläubigen Spaniern, die ihrem Geist so fremde Renaissance schmackhaft machen konnte: Eine harmonische Verbindung des Christentums und des nationalen Wesens mit der antiken Bildung, ein Ideal, das letzten Endes alle Nationalliteraturen der neueren Völker anstreben. Racine sowohl wie Goethe haben das gleiche gewollt, nur daß bei ihnen das Volkstümliche zu kurz kam, das bei Cervantes dominiert wie bei Shakespeare.

So kommt die stilistische Betrachtung indirekt zu der gleichen Beurteilung, zu der gleichen Wertung des „Quijote" und ihres Autors wie im allgemeinen die Geistesgeschichte. Ihre Bedeutung liegt jedoch mehr in der Methode als im Resultat. Die Methode aber, welche die exakte Beobachtung der sprachlichen Kunst, die bescheidene Beschreibung der stilistischen Mittel und die vorsichtig begründende geistige Deutung dieser Mittel anstrebt, bahnt den Weg zu einem der heißest ersehnten Ziele der künstlerisch orientierten Literaturwissenschaft: zur objektiven Würdigung der Dichtung als Kunstwerk, d. h. zur wissenschaftlichen Erkenntnis ihres ästhetischen Wertes.

SACHREGISTER

NAMENREGISTER